Die ganze
Musikkunst,
so,
wie sie
die Weltweisheit
und
die Mathematik
leichtlich
jeden lehret,
der auch zur Musik am mindesten
tauglich zu seyn scheinen dörfte,
an das Licht gegeben
durch
P. Johann Nepomuk Reichenberger
offentlichen Lehrer der Weltweisheit
und Mathematik
In dem hochfürstlich-bischöflichen Schulhause
bey St. Paul
in Regensburg.
Drittes Bändchen.
1780.

Gnädigste Erlaubniß und Gutheißung des hochwürdigsten Ordinariats.

Das Werkchen, die Musikkunst genannt, stimmt mit den guten Sitten, und der Religion völlig überein: ist ziemlich kurz geschrieben, und dörfte auch unmusikalische Leser eben so angenehm unterhalten, als deutlich es von dem gleichfalls unmusikalischen Author verfasset ist. Regensburg im geistlichen Rathe den 11. Märzen 1776.

Adamus Ernestus,
Ep. Abilenæ, Suffrag. Præs.
Consist. & Cathedr. Eccl.
Decanus. m. p.

(L.S.)

Stephan Zahlhas,
Sekretair.

VIII Abschnitt.

Von der musikalischen Setzkunst überhaupts.

Wir entscheiden hier die musikalische Setzkunst der sonderheitlichen Melodeyen von der musikalischen Zusetzkunst gesellschaftlicher Harmonien, und reden in diesem Abschnitte nur allein von der Kunst aus nacheinander folgenden Tonklängen ein einzelnes melodisches Werk also aufeinander zu richten, daß die Folge der Tonklänge, und Einrichtung der ganzen Ordnung derselben dem Gehöre, und der durch dasselbe die Melodey vernehmenden Seele gefallen mögen.

So sind aber nun zur Anrichtung derley Melodeyen, sey es hernach, oder in Sing- oder in Instrument- oder Tongezeug-Stiṁen keine andere Tonklänge melodisch, als eben jene Tonklänge, (wie in unsrer Aëretica am 68 Blatte gesagt worden), welche sonst am meisten harmonisch, (und die wir bereits schon in dem IV. Abschnitte von der sistematischen Musik in den allda angezeigten Tonsistemen vorgewisen), wenn doch nur (was wohl zu merken,) die gemäßigte und beliebte Abwechslung, und ein für gegenwärtige Umstände der Musik anständige Ordnung ꝛc. dieselben in eine schickliche, und angenehme Lage bringt.

Da wir aber für jene hauptsächlich schreiben, welche von Natur aus zur Musik untauglich zu seyn scheinen dörften, müssen wir diesen Theil der Musik, die Setzkunst der sonderlichen Melodeyen nämlich, ganz anderst vortragen, als man sie oder den in der Musik schon etwas gelehrten, oder doch wenigst den, (wie wir zu sagen pflegen,) mit einem musikalischen Gehöre begabten Lehrlingen zu erklären pflegt, derer die erstere

sich

sich die ihnen zum Beyspiel vorgelegten musikalischen Stüke behende vorstellen und absingen oder abspielen können, die zweyte aber wohl auch dem natürlichen musikalischen Gehöre, und der guten Fantasie nach von sich selbsten gute musikalische Gedanken (wie wir sagen,) und Melodeyen herzusingen, oder herzuspielen vermögen, daß also dem Lehrmeister nichts anders zu thun obliege, als hierüber seine Beobachtung zu machen, und ihnen eine gute Auswahl des Besseren und Schicklicheren zu zeigen.

So haben wir dann hier in dieser unsrer Setzkunst den Unterricht zu geben, wie jeder musikalischer Gedanke, odes jedes musikalisches Thema, wie wir sagen, zu schaffen, zu bilden, zu setzen, und auszuführen sey, daß es in eine ganze förmliche Melodey, und in ein ordentliches Gesang oder Spiel erwachsen möge, welches hernach das sogenannte musikalische Prinzipal-Kantabile, und die Hauptmelodey werde, zu welcher, (wie wir in einem anderen nächstfolgenden Abschnitte behandeln werden,) durch die musikalische Zusetz-

setz- oder Kompositionskunst noch andere Nebenstimmen, oder Instrumentspiele mögen beygesetzt werden.

Worüber wir dann vornämlich den ausser diesem unseren Unterrichte zur Musikkunst untauglichen, und unmusikalischen Lehrlingen ganz andere eigne besondere auch neue Vortheile und Regeln zur Erlernung dieser noch einfacheren Setzkunst verschaffen, und geben müssen, als man sonst zu der gewöhnlichen sogenannten Kompositions- und Zusetzkunst selbst zu geben pflegt.

Bis hieher war insgemein aller Weg zu dergleichen Setzkunst denen versperret, welche nicht von Natur schon ein gutes musikalisches Gehör, und ein musikalisches Genie mit sich in die musikalische Lehrschule brachten, und darneben vorher schon vieles in der praktischen Musik, oder Ausübung der Singkunst, auch anderer Instrumente Behandlung und Klanggezeugs-Spiele erlernet, auch manche musikalische Werke eingesehen hatten; doch was erzwingt die Noth nicht, wenn einem zu derley edlen Lieblings-Gegenständen die Fähigkeit, die noth-

wen-

wendige Zeit, Mittel oder Gelegenheit abgehen, und was erfindet die Liebe zur Musik nicht, wenn man ja vorher nicht nachgeben will, bis man sich dahin den Weg gebahnet, von da man als von einem weiten und offenen Felde zur ganzen Musikkunst nach ihrem ganzen Umfange freyen Zutritt finde?

Was die sonst bekannte Stäbel- oder Würfelmusik ꝛc. hieher beybringen könnte, ist uns allzu hölzern, und zu mechanisch: und gäbe aufs pure Ohngefähr und Glücke eine Musik ohne Seele, Tonreden ohne Bedeutung, Noten neben dem Texte, Zusammenfügungen wider die Vernunft, und Schritte außer dem Wege mehr, als ein vernünftlich- und verständliches Gesang, oder Spiel.

Ueberall ohne vernünftige Auswahle auch von den mathematischen sogenannten Kombination- Permutation- oder Verwechslungsregeln wollen Gebrauch machen, riecht etwas nach Gelahrtheit, doch nicht viel nach Bescheidenheit; forderte manchen Witz und viele Arbeit, aber zeigete wenig Klugheit: und würde sich manches etwann eben so gut

an

an seinem Orte reimen, als bisweilen in aller thorenmässigen Punktierkunst und Kabala die sogenannten steganometrographischen Antwortverse auf ihre Fragen passen.

Derley Dinge aber mögen zwar doch dem Melodeysetzer noch auf andere Wege zu dem dienen, daß sie ihm allerhand verschiedene Gedanken zum Fantasieren vor Sinne und Augen legen, wie wir an seinem Orte sehen werden: Doch würde nicht einmal ein ehrliches Kapritschstücke, sondern ein eitels undeutendes abgeschmacktes Singsang, Khaos, und Unwesen zur Welt kommen, wenn man all dieß in ein musikalisches Werk daniederschreiben wollte, was einem etwa ein so maschinmässigs Studium, und mehr Holz- als Kopfarbeit für das Gehirne, oder die Sinne brächte.

Nun selbsten näher zur Sache.

Da man beschlossen ein musikalisches Werk zu setzen, hat man vor allen die Wahl der Person und Stimme, oder des Instrument oder Klanggezeugs zu machen; ob man

es

es nämlich oder durch einen sogenannten Diskantisten, Altisten, Tenoristen, oder Bassisten; durch die Geige, oder ein anderes Instrument wolle vortragen lassen; denen dann ihr Schlüsselzeichen gewöhnlicher Weise auf dem gewöhnlichen Notengestelle ausgesetzt wird, gemäß jener Skala, oder Tonleiter, die wir zu Ende des zweyten Bändchens beygesetzt; oder, was eines ist, gemäß dem, was wir im V. Abschnitte von der Schlüsselkunde gesagt haben, und wie wir zu Ende dieses dritten Bändchens in einer Tabelle noch ausführlicher ins besondere zeigen werden.

Nach diesem soll zuvoraus aus den am 97. Blatte des zweyten Bändchens, oder im IV Abschnitte angezeigten Tonarten, und derselben Abarten eine beliebige erwählet werden, aus der, oder aus dessen Tone, wie man sagt, das ist, aus dessen Grundtonklange das erwünschte, oder bevorstehende musikalische Werk gehen solle.

Und sollen auch gleich die alldort am 113, und 114. Blatte angezeigten Kreutzchen, oder b auf dem Notengestelle, wie es sich für jede

Tonabart geziemet, angezeigt werden, so, wie wir auch am Ende eben dieses Bändchens für alle Tonabarten die dießfalls gewöhnlichen Zeichnungs-Formeln in einer Tabelle zur bessern Einsicht, und Hülfe der Gedächtniß beylegen werden.

Derley Auszeichnungs-Formeln jeder Tonabarten dienen auch hernach dahin, daß z. B. jede Note, wohin sie immer auf dem Notengestelle niedergeschrieben wird, in dieser Tonabart, und solange, als man darinnen verbleibt, wie schon einmal erinnert worden, unter seinen der Abwechslung 2c. halben nöthigen Bedingungen gangmäßig seyn könne.

Da aber diese Auswahl der Töne, oder vielmehr der Tonarten und Tonabarten ja nicht so willkührlich ist, wie man glauben könnte; oder da sie ja nicht nach leerem Ohngefähre von den Musikern in ihren Werken geschehen ist, oder geschehen solle, werden wir an seinem Orte in einem besondern Abschnitte davon sonderheitlich was mehrers behandeln müssen, wo wir aus besondern, vielleicht noch niemal zum Vorscheine gekommenen Gründen

er-

erklären werden, in wem der wesentliche innere Unterschied der verschiedenen Tonarten und Tonabarten bestehe, und wie er sich auf die besondere Fähig- oder Dienlichkeit einer Tonart, oder Tonabart zu einem gewissen sonderheitlichen musikalischen Werke beziehe; worüber wir dann hernach auch zu seiner Zeit aufmerksam werden zu beobachten haben, was für eine Tonart, oder Tonabart dann die Musiker für jede ihre sonderheitliche Werke erwählet, damit wir daraus sowohl mittler Zeit zu gleicher kluger Auswahle derselben, als auch itzt schon zu bescheidenem Urtheile darüber aufgelegter werden mögen.

Sohin soll man sich eben so aus dem VII Abschnitte in unserem zweyten Bändchen gleichfalls mit reifem Bedacht und Auswahle nach Erforderniß der Umstände der Sache eine Art der Zeittheilung, oder des Takts erwählen, und selbe mit seinem Zeichen gleich nach der Schlüssel- und Tonabarts-Zeichnung anzeigen, wie gleichfalls die am Ende dieses Bändchens beygefügte Tabell in ein und anderem Beyspiele zeigen wird.

Zu kluger Auswahl der Taktart kann neben dem, was in dem bemeldten VII Abschnitte bereits gemeldet worden, wiederum zu seiner Zeit die Erfahrung selbst, und Beobachtung der von anderen zu gewissen musikalischen Werken mit Vortheile gewählten Taktarten auch nicht weniges ohne weitere Beschwerde beytragen, wozu noch in der Folge dieses Werkes reifere Beobachtungen über eben die nämliche Sache von uns selbsten dörften gemacht werden.

Endlich auch auf die Hauptsache selbst zu kommen:

Gleichwie alle Schönheit, Annehmlichkeit, und Vollkommenheit der Musik, oder in der wohlgesetzten Abwechslung, Folge, und Abänderung der melodischen Tonklänge, oder in der artigen harmonischen Uebereinstimmung der zur nämlichen Zeit vorkommenden Tonklängen;

Das ist: oder in der Melodey der nach sich aufeinander folgenden, oder in der Harmonie der miteinander gesellschaftlich vortret-

trettenden Tonklänge besteht: also haben wir hier, da wir von der Setzkunst allein reden, besonders nur von jener verschiedenen Ordnung, Folge, und Abänderung der nacheinander einhertrettenden Tonklänge zu reden, durch welche eigentlich die Melodey gestaltet wird.

Und gleichwie man, wenn man sich die Zahle der Zittergänge, z. B. der miteinander klingenden Saiten, wie oben gesehen worden, durch Punkte in einer Figur vorstellet, so zu sagen schon in einem, dem ersten, und nämlichen Anblicke das Verhältniß, und die Ordnung: Die Zierlichkeit, Schönheit, und Vollkommenheit der Harmonie einsieht, also muß sich auch sowohl in Betracht der Natur, Dauer, und Beschaffenheit der Tonklänge, als auch der wechselweisen Abänderung, und Nachordnung derselben durch gewisse Vorstellungen der Art der Tonklänge, der Bewegung, Dauer, und Eintheilung derselben dem Gemüthe jene Ordnung, Zierlichkeit, Deutung, und Vollkommenheit der Melodey vorstellen lassen, welche mittels des Gehörs so angenehmen Eindruck in das menschliche Gemüth machet.

Gewißlich, wie die Feldmesser ihre Gegenstände durch Dupfen und Linienzüge, oder andere derley Bilder vorstellen, auch vor Zeiten die ganze Rechenkunst fast durchgehends mit Linien 2c. erklärt, und behandelt haben:

Wie die Weltweise nicht nur die von den Körpern durchgelaufene Bahne, sondern auch die Zeiten des Laufes, und die Geschwindigkeit derselben mit Linien vorstellen, und abschilderen:

Wie die Geschichtschreiber öfters auch die Wege und Reisen eines Kriegsheeres mit ihren Rastplätzen, und verschiedenen Bewegungen, ja ganze Schlachten 2c. mit gewissen Dupfen, Linien, und anderen geometrischen Bildern entwerfen:

Wie endlich auch die Tanzkünstler ihre Umzüge und Kadenzen 2c. mit gewissen Linien und anderen musiknotenförmigen Zeichen zu Papiere zu bringen wissen:

Soll dann nicht auch so ein Musiker, und Melodeysetzer sein vorhabendes Werk, oder seine

seine Gedanken eben so zu Papiere bringen, und hiemit seinem und fremden Gemüthern, Sinnen, oder Augen vorstellen können, oder im Gegentheile in Betrachtung derley ihm vorgelegten Vorstellungen, Bildern, und Schilderungen dasjenige daraus lesen, vernehmen, und sich einbilden können, was ihm andere durch dergleichen musikalische Ausdrücke sagen, und innerst verständlich machen wollen?

Oder könnte man denn nicht so z. B. etwa durch mehrere öfters in gleicher Höhe gerad fortlauffende Noten und Tonklänge etwas von ruhiger Zufriedenheit, Sittsamkeit, von Beständigkeit, Eintracht, und Einstimmung rc. vorstellen wollen: Da hingegen durch gähes Auf- und Abspringen, Hin- und Herlaufen der Noten, oder Tonklänge nur Unruhe, Unzufriedenheit, Leichtfertigkeit, Frechheit, Unbestand, Misvergnügen, und Zwietracht rc. geschildert werden möchten? so dörften auch jeder Gemüthsbeschaffenheit, Neigung, Bestreben rc. ihre Art der Bewegung, Aushaltung, Abbrechung, oder Abänderung der Noten und Tonklänge in einer gewissen Vorstel-

stellung, Bilde, oder Schilderung angewiesen werden; und also würde nicht nur die Natur, die Höhe, Dauer, und Abwechslung der Tonklänge gehört; sondern auch aus der Folge, Nachordnung, und Einrichtung derselben der Innhalt, Sinn, und Vortrag eines musikalischen Werkes nicht so fast gehört, als wie gesagt, gesehen, ja auch gelesen, und wie ein Druck, Schrift, oder Sinngemählde ꝛc. verständlich gemacht werden können.

Und würde also eben durch eine solche gemähldartige musikalische Auf- und Auszeichnung in seiner Art all jenes kennbar werden, was man sich ja nicht eingebildet hätte, daß es durch das Aug in unsere Sinne fallen sollte, da wir in der Musik ja nichts, als durch das Ohr, als den hierzu eigentlich bestimmten Sinn vernehmen zu können glaubten.

Gleichwie aber auch eine Rede nicht nur in dem Getöne und Geschrey der Worte zu bestehen hat, sondern durch gewisse Ordnung, Folge, und Uebereinstim̃ung der Theile, der Beweisthümer, der Affekte ꝛc. auf die Seele

der Zuhörer wirken, und selben also die erwünschten Gesinnung- und Regungen des Gemüths beybringen muß, also soll wohl auch die Musik der Seele durch ihre gewisse Auszeichnungen, oder Schemata gleiche Ideen, und den Bewegungen der Tonklänge in ihrer Art ähnliche Bewegungen des Gemüthes eindrucken, wenn der Melodeysetzer die Noten nach Erforderniß derley Absehens auf ihr Notengestell dienlich hergesetzt haben wird.

Und gleichwie das Hauptabsehen der Dichtkunst nicht nur das Fabeln, sondern das Ergötzen; das Hauptabsehen der Redekunst nicht nur das Sprechen, sondern das Bewegen ist;

Gleichwie das Hauptabsehen der Malerkunst nicht nur ist, dem Auge durch optische Betrüge abwesende Dinge als gegenwärtig vorzustellen, sondern mit lehrreichen Sinnbildern bessere Sitten zu gestalten;

Gleichwie endlich auch das Hauptabsehen der Tanzkunst nicht nur in ungeheuren Sprüngen, oder flüchtigen Läufen, sondern in einer

gemäßigten Bewegung des Leibs, und Ermunterung des Gemüths besteht;

So macht sich auch die Musikkunst aus allen diesen das Beste eigen: Sie ergötzet, sie beweget, sie erhebet, sie bildet, rc. sie beschäftiget, so zu reden, und hat den ganzen Menschen in ihrer Gewalt, da sie nicht nur die Bewegung der Säfte und Spannadern des Leibes, sondern auch vornämlich die Leidenschaften und Regungen des Gemüths unter ihre Macht zu bringen weis.

Daher dann auch ein Dichter, der ein Gesang für die Musik verfertigen will, im̃er zu trachten hat, in demselben alle seine Sprüche, wo möglich, wohl sinnreich zu machen: er rede hernach, oder in Rezitativen historisch, oder erzählend, oder in Arien rc. didaskalisch, oder lehrend; in welchen letztern er besonders auch auf jede Zeile, oder einen Lehrspruch, oder eine sinnreiche Gleichniß, oder sonst einen denkwürdigen Ausdruck verlegen soll, damit ja dem Zuhörer bey der langen Weile der Dauer der Arien seine Abwartung belohnet werde.

Oder

Oder muß dann nicht auch auf solche Art in den Steinaufschriften, in derer Ansehen und Ablesung man sich öfter und länger aufhält, jeder Zeile ihr Sinnspruch, oder erhabnerer Gedanken ꝛc. zukommen?

Eben so darf auch die Musik dießfalls niemal stumm, sinnlos, und ohne Gedanken seyn; sie muß immer auch neben dem Getöne ihrer Klänge noch reden, malen, regen, bilden, ꝛc.

Der Redner bringt vor allen jenen Satz vor, den er behaupten will, oder der ihm zu beweisen vorgelegt wird, und führt ihn gleich Anfangs seiner Rede, oder doch bald nach einem andern kurzen und schicklichen Eingange so an, daß der Zuhörer den Hauptstoff der Abhandlung wohl einsehe, und vernehme: er theilt sodann denselben Satz, wo es vonnöthen, in seine Theile ab: und stützet jeden mit seinen Proben, die er z. B. aus Gleichnissen, oder andern Quellen der Beweisgründe herhollet: Er schmückt immer seine Rede mit rednerischen Zierrathen, oder Figuren: trachtet auch die Rede immer im rednerischen Tone, oder Ac-

cent zu erhalten, ꝛc. fasset endlich alle beygebrachte Beweise zum Beschluße wieder zusammen, legt nach kürzlich widerlegten Einwürfen noch einmal den ganzen Inbegriff seiner Abhandlung im Kurzen vor Augen, und sucht bey dem Schluße mit der möglichsten Regung der zu seinem Absehen dienlichsten Leidenschaften, und Affekte den Zuhörer zu Eingestehung desjenigen zu zwingen, was er, oder zu beweisen, oder zu erhalten verlanget.

Auch eben also macht es der Musiker, der, nachdem er gleich beym Anfange seines Werkes getrachtet mit einem noch wohl herstimmenden Tonklange den Eingang zu machen, bald seinen Satz, oder Thema beybringt; dasselbe, damit es recht verstanden werde, ein- oder zweymal kürzlich wiederhollet: sohin, wie in Gleichnissen in einem oder mehr Theilen durch unterschiedliche Aehnlichkeiten, oder Tonabänderungen ꝛc. wiederum hervorstreichet, herauskleidet, ausführet, und zu erweisen sucht, bis er endlich alles Gemeldete neuerdings zusamm faße: und oft auch, nachdem er sich durch anfänglich seinem

An-

Absehen auch widrig- scheinende Gänge und Läufe durchgeschlagen, nachdem er auch durch ausgesuchteste Tonklänge und Bewegungen alle zu seinem Absehen dienliche Affekte und Leidenschaften rege gemacht, letztlich wiederum durch seine Wege zu seinem Satz und Ziel in dem Grundtonklange selbst gelange.

Der Maler weißt in seinem obwohl leblosen Gemählde die Wogen des Meeres, die Stürme der Winde, und des Ungewitters, den Flug der Vögel, die Kämpfe der Heere, und der gleichen mehrere Dinge dem Gemüthe des Beschauers durch unbewegliche Farbenbilder so vorzustellen, daß er doch mittels dieser auch todten Schilderungen die Gedanken, Leidenschaften, und Affekte des Ansehenden völlig so beherrsche, als wenn auf dieselben ein sich bewegendes, oder gar lebendes Wesen wirkte.

Wie vielmehr sollen nicht die unruhigen Zittergänge der klingenden Körpertheilchen, und der also von dem Beben des Klanggezeuges so zu sagen belebte, und währender Musik immer so beschäftigte Luft durch das zum Klangeindrucke allzeit offenstehende Ohr,

und

und Gehörgefüll in unserer Seele die verlangten Bewegungen bewirken können?

Was stellt der Tänzer, der oder auf seiner Schaubühne, oder auf seinem Seile spielt; der auf der Bühne durch verschiedene Wendungen, Verdrehungen, und Sprünge unterschiedlich den Luft durchstreichet; oder der sich auf dem Seile bald über bald unter sich schwinget, zerschieden an dem Seile, wie eine Schlange herumwindet ꝛc.; was stellt, sage ich, jener, oder dieser anders vor, als was in der Musik in den sogenannten Authenten, oder in die Höhe steigenden, und in den Plagalen, oder auch in die Tiefe sich senkenden Tonwanderungen verschiedener Tonarten und Tonabarten, (von denen wir auch zu seiner Zeit das Nöthige behandeln werden,) geschieht; doch allzeit so, daß der Anfang, und das End des Spiels immer zu dem nämlichen Grundplatze, oder musikalisch zu reden, zu dem ausgesetzten Grundtonklange sehe und gehe? wo insgemein zu guter Letzte vor dem Ende des Spiels selbsten noch ein besonderer Sprung oder Wendung gemacht wird, der,

oder

oder die Aufmerksamkeit noch sonders rege mache, oder nach solch einem vermeynten Absprunge in dem Uebergange zur letzten Hauptstellung, und bey vollkommener Wiedererhaltung des vorgenommenen Standplatzes, oder so zu reden glücklich erlangten Ruhezieles zu einem erst recht vollkommenen Vergnügen überführe.

So hat, oder setzt sich auch der Musiker seinen Grundtonklang aus, von dem, oder einem ihm so zu reden Versippschafteten-Tonklange er das musikalische Werk anfängt, auf dem es hernach, oder immer unter zerschiedenen Erhebungen gleichsam einhertritt, oder sich auch bisweilen unter denselben hinabschwingt, bis es endlich nach verschiedenem solchem Schwingen, Laufen, Hin- und Herspringen, Auf- und Niedertanzen, ꝛc. oder durch eine grosse Sekund ober dem Grundtonklange, oder durch eine kleine Sekund unter dem Grundtonklange (oder, welches mit dem Letztern eines ist, durch die grössere Sept von der untern Oktav an gerechnet) beyden als sogenannten Dissonanzen zu dem Grundtonklang

klang selbst, und zu vollkommenem Ende gelange, weil doch je eine dieser zwoen Endsnäherungen, oder derley eine Cadentia, oder Clausula Finalis den Weg zum Schluße des Werkes bahnen muß.

So wird nun der, wie oben gesagt, erwählte Tonklang, aus dem das musikalische Stück gehen solle, der Grundtonklang, oder Grundton genennet, auf welchem, oder an welchem dann als auf einem Fundament, oder Base alle übrige Tonklänge, oder nach der sogenannten harten, oder nach der sogenannten weichen Tonart ꝛc. eingerichtet sich fussen, oder anheben: so einhertretten, oder umherschwingen ꝛc., wie es hernach auch die Tonabart selbst, und die ihr anständigen übrigen sistematischen Tonstandstufen erfordern, und wie es der Sprengel der oder Authenten, oder Plagalen Tonabarten auszulaufen erlaubt, und der Innhalt des Werkes zu seinem Absehen dienlich zu seyn finden wird. Und dieser Grundtonklang selbst ist also allzeit die letzte Note des Hauptsing- oder Spielstückes;

Von

Von dem, oder doch von einem ihm, so zu reden, Kraft der erwählten Tonabart wohl Versippschafteten-Tonklange fängt aber ordentlich auch eben das Werk selbst an, damit nämlich, wie die letzte Note gleichsam das Absehen, Ziel, oder Zweck des Werkes ist, also auch der Anfang doch in seiner Art mit dem Ende hinzustimme, wie wir bereits am 115. Blatte gemeldet.

Hat man in dem Werke mannbare, starkmüthige, hochtrabende, ernsthafte ꝛc. Gegenstände zu behandeln, mag man dahin, wie schon einmal anderswo angedeutet worden, die harte, oder gemeine Tonart: in weichlichen, wehemüthigen, traurigen Affekten aber, oder mißlicheren Gegenständen eine weiche Tonart erwählet haben, und sind also itzt dahin die gehörigen Grundterzen, (in der harten Art die große: in der weichen Art die kleine Terze,) die hier das Wesentliche, oder das Hauptwesen bestim̃en, bewußter Maßen zu nehmen, wie auch am 103. Blatte gemeldet worden.

Eben so wird sich auch für die Ausbildung der Tonabarten selbst ein dergleichen Anweisung

unten in jener Abhandlung darstellen, die wir von denselben zu geben versprochen. Worinn sich auch zeigen wird, welche aus diesen Authente, das ist, mehrentheils in die Höhe steigende; oder Plagale, das ist, sich theils über, theils unter den Grundtonklang schwingende Tonabarten seyn; wozu dann auch die Tactart, wie zur Eintheilung, und zum Vortrage des vorgenom̃enen Werkes gemeinschaftlich das Seinige beytragen soll, also soll derselben Auswahl verlangter Maßen mit gutem Bedachte gemacht seyn.

Und gleichwie der beliebten Abwechslung halber der nämliche Tonklang, wie schon Anfangs gesagt worden, nicht zu lang, oder immer der alte sich darf hören lassen, da sonst anstatt der Ermunterung und des Lebens, oder eine Entschlaffung des Gemüths, oder wohl gar durch eine beständige Monotonie oder Ebenklang auch Widerwill, Eckel, und Verdruß in dem Zuhörer entstehen würde, der die Seele, wo es möglich wäre, aus dem Leibe jagen möchte: also mögen die höheren Tonklänge auch etwas jüngeres thun, mehr hupfen, und wechseln; dahingegen die Tie-

feren

seren etwas betagteres, ernsthafteres, und langsameres vorstellen wollen, und sollen.

Da aber die größte Annehmlichkeit der Melodey nur aus einer Folge zerschiedener mit Maaße und Vernunft wohl untereinander vermengter Schritt- und Sprüngarten, oder was eines ist, aus einer stettigen Folge zerschiedener wohl untereinander gemengten vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen, (oder auch, wie andere wollen, wohl mit untermengten Dissonanzen) des Grundtonklanges besteht, stünde eben hier auch noch näher zu bestimmen übrig, was eigentlich eine solche Konsonanz, oder Dissonanz sey, und welche unter den Konsonanzen vollkommen, oder unvollkomen, oder welche Dissonanzen seyn, und wie sie sodann wechselweise zu vermengen seyn.

Doch da wegen zerschiedenen Meynungen der gelehrten Musiker selbst in dieser Sache die Behandlung mehrere Weitschichtigkeit erfordert, werden wir sie in einem besonderen Abschnitte unten vollkomener erklären müssen: besonders, da noch darzu die Anfänge im Niederschlage, auch andere gewisse mehrentheils ungeradzählige Noten und Theile des

Takts, und gewisse Theile des Werkes vollkomnere Konsonanzen erfordern, oder erfordern wollen, da hingegen die übrigen geradzähligen Noten und Theile mit wem schlechtern sich vergnügen müssen ꝛc. mit allmaligem ohnehin so erfolgenden, und schon mehrmal bemeldeten Vorbehalte, daß die Endnote der Hauptstimme des Werkes, wie wir gesagt, in den Grundtonklang (aus dem das Werk geht) einfalle: als daß auch das End, und die Fälle der Kadenzen und Klauseln ausser den eben daher sogenannten Falsobordonen auf die Thesin, oder den Niederschlag kommen ꝛc. da in den Falsobordonen eben dießfalls eine Art des Widerspieles geschiehet.

NB. Andere verstehen unter diesem Worte Falsobordonen ganz was anderes, wie wir in der Singkunst, oder auch gleich unten sehen werden.

Gleichwie alles nach seinem Ziel und Ende trachtet, oder doch trachten soll, also trachtet auch jedes kurze oder lange musikalische Werk immer merklich wie nach seinem Grundtonklang, also nach seinem Ende, oder soll doch

da-

dahin trachten. Und dieses zeiget sich auch offentlich genug in jenen Auffällen, oder sogenannten Kadenzen, Fällen und Klauseln, welche auch die Theile eines längeren Werkes selbsten, hätte schier gesagt, so untermerken, absönderen, und beendigen, wie etwann eine sogenannte Cæsur eine Halbscheid, oder einen Theil einer Reimzeile, oder wie eine Tanzkadenze Theile eines Tanzes zu schlüßen pflegt.

Kaum also ist das Thema gehört, oder ein bis das andermal, oder glatt, oder in etwas abgeändert, widerholet worden, stellet sich schon ein gewisses Bestreben zu einem Ende, oder doch zu einer Kadenz oder Klausel dar; dergleichen man auch hernach nach etwas gleichem Zeitverlaufe bald wieder zu empfinden, oder fordern zu müssen glauben wird, bis endlich über kurz oder lang, doch das wahre End des Werkes selbst in dem Grundtonklange erreichet wird.

Und wie jeder Fall nur von einem erhabenern Orte herunter geschehen kann, also ergeben sich gemeiniglich auch diese Kadenzen

oder

oder Fälle, und endlich die Endsnäherungen selbst, da man zuvor wenigst um einen Stufen über die vorgepflogne Höhe gestiegen.

Und also ergiebt sich so zu reden oft von sich selbst, wie eine, so andere Kadenze, so auch die Mehrheit der Theile eines musikalischen Werkes, wie sich bey einem Redner oft mehrere Beweisgründe selbst ex visceribus causæ, wie man sagt, herstellen; und der Musiker hat oft nichts zu thun, als daß er bey einer obgemeldter Weise sich selbst ergebenden Kadenze, ein anders Similiter cadens, oder einen zwar nicht gleichen, doch ähnlichen Periodum mit seiner ebenmäßigen Kadenze nachher schicke, so hat er schon einen zweyten Theil seines Werkes gefunden, oder erhalten.

Des Werkes Theile selbst aber können auch wieder durch gewisse auf eine Zeit beschehene Digressiones, und Episodia, oder Austrettungen in andere sogenannte Tonabänderungen, oder auch, wie man sagt, in andere Tonarten, oder Tonabarten weiter auseinander gesöndert werden; doch muß sich in

in allen diesen immer das Thema, oder in sich selbst, oder in einem noch ähnlichen Abbilde erhalten, damit der Hauptsatz des Werkes niemal aus dem Gesichte verlohren werde: auch muß entzwischen auf gewisse Art ein anderer einsweiliger Tonplatz zur Zwischenruhe und zum Mittelende gewählet werden, aus welchem man hernach wieder durch seine Wege auf den Hauptgrundtonplatz, oder Hauptgrundtonklang gelangen möge.

Nach obbemeldeten derley Austrettungen muß gemeiniglich das Werk wieder durch eine Erholung mit dem Grundtonklange näher versippschafteter Tonklänge per Anacephalaeosin, oder Recapitulationem zu ihrem Hauptziel, Haupttonklang, und Hauptruhe gehen, oder zu kommen trachten. Und so wird auch da jenes erfüllet, was man im sittlichen Verstande, sonst Sprichwortweise von dem Leben des Menschen zu sagen pflegt: In fine videbitur, cuius toni sit. Oder auch: Qualis vita, finis ita. Oder auch: Echo vitæ Mors est &c., wie wir eben am 115. Blatte schon angezeiget.

Von

Von obbesagten Tonaustrettungen entsteht die sogenannte Ausweichung der Töne, derer Behandlung mehr zur Kompositionskunst, und so zu reden zur Harmothesie, oder Symphonothesie, als hier zur einfachen Melothesie, oder Setzkunst gehört, und daher auch dorten, wie einen nicht geringen Theil der Musik ausmachen, also auch wohl eine besondere Abhandlung verdienen wird.

Willkührlich mag etwann mehrmalen seyn, beym Anfange eines Werkes einen sogenañten Anlauf zu machen, oder auch (Captandæ benevolentiæ ergo) mit seltsamen Sprüngen das Werk anzufangen.

So mögen auch bisweilen die öftere platten Wiederhollungen, besonders bey glücklichen Favorit-Stücken willkührlich seyn: wie man so besagter Maßen auch Anfangs das Thema zum bessern Eindrucke zu wiederholen pflegt. Ob aber die sogenannten Da Capo Stücke, welche unabgeändert nach ihrem zweyten Theile ihren ersten Theil anstatt des Schlüsses nochmal wiederholen, eben so werth seyn sollen, als sie sind, zweifeln

mehrere

mehrere billig, ja wollen sie gar nicht loben in Gesängeliedern und Arien, die zu einem Worttexte abgesungen werden, da oft der zweyte Theil des Textes dem erstern: und die Folge des Werkes dem Anfange ganz zuwider denket, welches sich eben auch von Ritornellstücken, und dergleichen Arien sagen läßt, da die nämliche Melodey für mehrere Oden in stettiger Reihe dienen sollte, obwohl darinn gar oft von sehr zerschiedenen Sachen die Rede, oder in zerschiedenen Affekten die Handlung geschieht.

Nicht unangenehm fällt in vielen Stücken gleich der Peroration in einer Rede eine gewiße Ovatio, oder, wenn ich doch so sagen soll, Paean-Gesang oder Spiel, da von dem Grundtonklang zurück durch alle vorgepflogene Töne bis gegen dem Höchsten die ganze Behandlung des Werkes ganz froh erwiedert, durchloffen, und gleichsam von neuem ans Licht gesetzt wird, bis es noch einmal zu seinem Hauptthema, und von da zu seinem Hauptende zurück getragen werde.

So gefällt auch in den Similitudinibus oder Aehnlichkeiten und Widerholungen eine gähling e minder erwartete Abänderung der Widerholung ꝛc. besonders da man dadurch auf einmal, oder doch allgemach den Weg zu einer Kadenze, oder Klausel, oder gar zum Ende macht, wo hingegen gar zu pöbelhafte gemeine Variationes oder Abänderungen, wo gar immer das Alte nur um einen Stufen höher einhertrettend wieder im ganzen vorkömmt, nur spottweise Röselein, oder Rosalien genennet werden.

Wir haben aber bishero schon so oft von dem Thema, der Ansage, Anlage, oder dem Hauptsatze, und Grundstoffe des musikalischen Werkes Meldung gethan: doch, da wir hier von der Setzkunst oder Melothesie nur überhaupts reden, bis wir von der Gestaltung des Thematis sonderheitlich mit beygebrachten neuen musikalischen Schilderungen, oder Schematis, auch neuer dahin anzubringender musikalischen Notenschrift, und in vorgestellten ein und anderem Beyspielen was mehrers sagen, oder dieses auch auf einem Klanggezeuge besser

zeigen werden, als auf diesem unklangbaren Papiere geschehen kann; wollen wir entzwischen nur sagen, daß wir unter dem Worte Thema, so zu reden einen in wenig Tonklängen bestehenden kleinen Musikspruch, oder durch etlich wenige Noten angezeigten Musikgedanken, wie man sagt, verstehen, wie man etwa den Innhalt oder Vortrag einer Kanzelrede mit einem oder anderen Worte zu geben pflegt, der hernach der immerwährende Gegenstand, stets vorkommende Setzstoff und Ziel, hier des musikalischen Werkes; wie dort jener der Rede sey; wie ich dann sagen hörte, daß der H. B*. selbst einsmals wohl gar die 4 Buchstaben seines Namens zu einem solchen musikalischen Werke Beyspielweise, oder vielmehr par hasard solle genommen haben.

Derley Thema nun kann, oder in etlich wenigen nur einen Takt erfüllenden Noten ganz kurz und ein Einserl, oder Eintäktig seyn, oder kann in etlich mehreren 2 bis 3 Täkte erfüllenden Noten als ein Zweyerl, oder Dreyerl, das ist, zwey oder dreytäktig angenommen werden: wird sich aber nicht wohl

höher als zu Sechserlen, oder Sechstäkte ausstrecken lassen: wo insgemein kürzere Themata aus seiner Ursache, (weil so leichter eine Ordnung und Aehnlichkeit kann verstanden werden) in das Lustigere, oder Einfältigere: Längere aber in das Traurigere, oder Weiteraussehende verfallen mögen; wo dann kleinere Themata auch für kleinere Werke, größere Themata (oder so zu reden kleine Werke) für größere Werke zur Ausdehnung dienen können.

Wie hernach derley Thema durch seine Widerholungen, Aehnlichkeiten, und Abänderungen ꝛc. könne ausgeführet werden; ob eben auch allzeit alles, was sich von einem Thema sagen läßt, müsse ganz hergeschwätzet seyn, daß es was anders sey, das Thema anwenden, bearbeiten, verweben ꝛc. als, zu dem Thema fremde, anderstwo nicht wohl gehörte, übelgeborgte, abgestohlene Musikstückchen, so wenig sie sich hieher reimen mögen, anflicken wollen, welche oft wie die zerschiedenfärbige Flecke auf einem Bettlermantel auffallen; daß man auch eben nicht im-

immer in stettigen sogenannten Passagen, und nichtssagenden Abänderungen alle Noten, wie durch die Musterung jagen, oder nicht wie ein unsinniger kommandirender Oberster, immer alle Ordnung- und Stellen der Noten im beständigen Vorbeyreiten anschreyen, oder ansprechen solle; oder daß man nicht gleichsam mit den Tonklängen nur soldatenmäßig zu manoevriren, und sistematisch alle Sprünge und Sprüng - Combinationen herzustellen, und zu suchen, oder gar, wie man sagt, die Noten durch die Spitzruthen so jagen solle, bis sie endlich wie vor Mattigkeit ersterben, und ausgeistern, und dabey doch den Sinn, und die Seele: das Thema, den Vortrag, und das Ziel des Werkes selbst vergesse; über diese und dergleichen Dinge stehet uns noch bevor weitläuftigere Anmerkungen zu machen.

Was bey der Malerey das Vermischen der Farben, die Milde derselben, Licht und Schatten, die Colorit 2c. das benennet, oder bedeutet man in der Musik, durch die Worte Diminuendo, Crescendo: durch die

Vor-

Vorschlags- und Mordanten-Zeichen; durch F. und P. die Anfangsbuchstaben der Wörter Forte, und Piano; oder überhaupt durch den **Vortrag**, und die **Manieren**: durch die jeder Stimme und Klanggezeuge eigene Sonder-Art: kraft welcher sich zum Beyspiel nicht gebühren oder schicken will, die Stimmen ohne Noth ins Flöttenartige zu drängen, damit zu falsetieren, oder in übernatürlicher Höhe zu fistulieren: oder auch z. B. eine Geige ohne Noth zur Flageolet-Schwölge- oder Sackpfeife herunter zu setzen, oder in ein Wald- oder auch Kühehorn zu verstalten:

Entzwischen muß auch der Gebrauch der Manieren mäßig, und nur an seinem Orte, nachdem es die Natur der Stimme, des Klanggezeuges und des Werkes Innhalt fodert, angebracht werden.

Gewiß ists, daß gewiße Vorschläge, gewiße Tonschritte ꝛc. verfeineren, andere entgegen zum Ausdrucke einer gewißen Frechheit und Spötterey dienen mögen, ꝛc. und so von anderen Manieren zu reden: daher sie sich

dann

dann nicht alle überall, sondern nur zu seiner Zeit, und an seinem Orte fügen und schicken wöllen, welches dem Setzer zu errathen, und sodann auszusetzen, nicht aber jedem Abspieler, Sänger, oder Instrumentisten überlassen werden soll, so, daß ihm erlaubt wäre, im Vortrage des Werkes, selbst nach eigener Willkuhr und Belieben in der Execution, Absingung, oder Herspielung des Werkes hinzu zu setzen, oder wegzulassen, was er will, und wie es ihm gelegen ist; welcher oft mehr die Geläufigkeit seiner Stimme, oder das Vermögen seiner Hand und Klanggezeuges, ja wohl gar mehr seinen Muthwillen auslassen, als das Werk nach dem Sinne und Verlangen des Setzers vortragen will; und da er es so unerbethen zu verschönern sucht, eben mit seinem guten Willen der besseren Vorsicht und Bestimmung des Setzers zuwider läuft.

Da aber von derley Dingen mehrers in der Singkunst, der Geigekunst, und Unterricht zur Behandlung jedes musikalischen Klangzeuges rc. vorkommen soll, muß dieß wenige bisher gesagte entzwischen hier zur überhäuptlichen

lichen Erkanntniß und Erlernung der Setzkunst erklecken.

Wer nun aber sich hier mit dieser Theorie allein ja nicht vergnügen, sondern weiter schreiten will, dem rathen wir, daß er, vor er sich weiter in die Praxin hinaus lasse, sich bevor die Mühe gebe zerschiedene Musikstücke wohl nach ihrem ganzen Notengebäude auch in all sonderheitlich zergliederten Theilen zu betrachten, sich vorzuspielen, oder vorspielen zu lassen; darinn die Themata hervor zu suchen; auf das, was sie sagen wollen, oder sollten, zu rathen; die Affekts-Ausdrücke sich sonderlich davon aufzumerken, rc. rc. Und soviel sey von der Anwendung und dem Gebrauche fremder Werke erlaubt.

Und da auch die Musiker schon für gewisse Musikstücke, fast durchaus durch willkührliche Uebereinstimmung eine gewisse Zahl der Theile, der Täkte, der Widerholungen, der Taktarten angenommen, wird sich dabey der Melodeysetzer derley Dinge selbst aus der Betrachtung mancherley Musikstücke bekannt

ma-

machen, und ihm dieselbe wohl auch gefallen lassen müssen; oder sich wenigst, bis wir solches an seinem Orte genugsam anzeigen werden, in einem Lexico Musico deßhalben Raths zu erholen haben. Da er z. B. finden wird, daß Menuete etwa einen $\frac{3}{4}$ Takt, eine gerade Zahl der Täkte, zween Theile, von 4. 6 bis 8 Täkten verlangen ꝛc.: und so von andern.

Gleichwie aber eine Pantomime oder stumme Handlung sich von einem ordentlich sprechenden, oder singenden Schauspiele, jene durch eine stille, diese durch eine offentliche Rede entscheidet, also entscheidet sich auch ein leeres Instrumentspiel von einer andern Musik, die zu einem Gesange verfertiget ist: daher dann etwas noch von der größten Wichtigkeit dem Melodeysetzer seyn muß, daß er in Gesängern, die über einem Texte zu stehen kommen, den Accent des Gesangs, den Lauf, die Dauer und Gattung der Noten dem Texte, und dem Sylbenmaße der Klangfüße oder dem Metro und der Poesie desselben so anmesse, daß ja die Prosodie nicht vermisset werde: besonders

daß ja vorletzte kurze Sylben eines Worts nicht wider die gemeine Aussprache verlängert werden rc. Sonderlich ergiebt sich im Gesange, daß, (obwohlen kurze Noten im Absteigen und lange im Aufsteigen sich nicht merklich ändern) doch eine mittlere lange Note (wenn sie auch für sich nicht länger ist, als die andern) in dem Herabsteigen jedesmal im Vortrage so zu reden über die Maßen länger herauskömmt, als sie ist: wie hingegen eine mittlere auch kurze Note im Aufsteigen merklich länger auszufallen scheinet, als sie ist; welche Erfahrung dann der Melodeysetzer wohl zu bemerken hat, damit er derselben gehörig vorkommen könne.

Doch läßt sich eben auch keine allgemeine Regel geben, alle lange Sylben mit langen, alle kurze mit kurzen Noten in Geometrischer Proportion zu besetzen oder zu entwerfen; weßwegen auch zuweilen mit einem Tempo rubato, zuweilen mit einem Punkte nach einer Note ein Rieb zu machen, oder auszuhelfen nöthig seyn wird.

Auch

Auch bey zwosylbigten Wörtern läßt sich die zwote im Aufsteigen der Töne nicht wohl anders als kürzer, dann die erstere setzen, weil wir doch meistens die letzteren Sylben in zwosylbigten Wörtern kurz aussprechen.

Der Setzer hat sich auch im Gesange, die über einen Text zu machen sind, wohl umzusehen, daß er die Articulos vocum wohl absetze, Wörter von Wörtern genugsam, sonders (wo es nöthig, auch mit Pausen) die Incisa auseinander söndere, so auch die Comata, Semicola, Cola, Puncta minora, Duo-puncta oder Distinctiones, Puncta majora &c. auch die Interrogationes wohl ausdrücke: die Emphatica gebührend vorragen mache ꝛc. Zu welchem allen dann der Abschnitt von der musikalischen Orthographie oder Notenschrift am 117 Blatte im zweyten Bändchen, öfters zur besondern Achtung genommen werden soll.

NB. 1. Die Choralmusik hat ihre eigene kurze Noten fast nur allein für die vorletzte kurze Sylben in drey- und mehrsylbigten Wörtern, und geht sonst keinem itzt gewöhnlichen Taktmaße, sondern nur vielmehr der Wörterlänge

in ihrem Zeitmaße nach: andere Sonderheiten der Choralmusik werden wir dem Unterrichte zum Singen beyfügen, wo wir zugleich anzeigen werden, wie dort, und auch in andern Gesängern der Text unter die Noten zu setzen sey.

NB. 2. Da sich auch im Gesange der Triller nicht so auf den i Vocal, wie auf das a und o setzen, noch i, o, oder u eben gar zu lang mit Läufen aushalten lassen wollen, muß der Setzer auch solcher Kleinigkeiten nicht unwissend seyn, oder derselben nicht vergessen.

Das bleibt also noch überhaupt gewiß, daß der Setzer darauf Acht zu nehmen habe, daß die Sprünge der Stimmen noch geläufig und Cantabel, und die Züge oder Vorträge auf den Klanggezeugen noch auszudrücken wenigst menschlich möglich seyn; daher sowohl der Sprengel jeder Stimme und Klänggezeuges oder das Etendüe derselben, als auch die denselben bequemlichere Vorfälle dem Setzer bekannt seyn sollen.

Wie

Wie ihm dann auch nicht unbewußt seyn darf, daß überhaupt der Sprengel und die Auswanderung der Authenten Tonabarten fast nur von der Basi hinauf bis in die Octav: der Plagalen aber hinauf nur bis in die Quint, hinab aber bis in die Quart sich erstrecke rc. von dem an seinem Orte mehrers gehandelt werden soll.

In Comicis oder Theatralstücken soll allzeit das Cantabile wohl erhalten werden, auch zwischen Arien, Arietten und Arioso nicht gar aller Unterschied völlig gehoben werden.

In Recitativen, da der Text minder Nachdruck fordert, und das Gesang mehr zu reden, und zu erzählen: als zu singen, zu wircken, oder zu lehren hat, soll der Styl ganz freymüthig ohne Sorgfalt einhertretten, als wenn eben minder wichtiges zu besorgen wäre; da hingegen der Styl der Arien eine ganze Anwendung und Aufwand der Sorgfalt und Bedachtsamkeit fodert; doch sind auch da Ausschweifungen, die man spottweise Aria parlante, und Recitativo arioso nennen will.

Ob für zerschiedene Theile des Werkes, wie für zerschiedene Werke, zerschiedene Themata zu wählen, ist hier zu erklären, oder zu erlauben die Zeit noch nicht: dieß allein bleibt gewiß, daß jeder Theil der Arie, jedem Theile des Textes, das ist, desselben Materie und Innhalt anzumessen sey.

Nun auch noch etwas vom Ausdrucke: einige sind im Ausdrucke des Textes durch die Musik etwas abergläubisch, fast wie jener, der im Credo das passus ja keiner andern als der Baßstimme anvertrauen wollte: oder der bey dem quoniam tu *solus* sanctus niemals mehr als einen Geiger wollte spielen lassen, wie Carlstad die viererley Stimmen nicht leiden wollte, weil nur ein Gott ist: oder wenn der Prediger von der Buße des Petrus sprechend anstatt der Seufzer des Petrus das Geschrey des Hahnen nachahmen wollte; will nichts sagen von jenem M. von dem B. sagt, daß er, da er den Regenbogen besingen wollte, mit dem Notensatze nur dessen Bild nachzuahmen suchte.

Aus derley Gesuche ererbten wir die Worte: Minuritio, Pipeln, Zwitschern, Hennekackeln, Gugukuzen ꝛc. welche Dinge immer den leichten Vortrag hemmen; oder möchte man nicht etwa auch so die 4 Jahrszeiten, oder 4 Elemente in der Musik ausdrücken wollen? Ueber derley Dinge schien mir die Meinung dessen sehr gut zu seyn, der da fordert; Applicatio ergo non in verbo, ſed totali ſenſu figenda, ne plus mirandae rei ſimilitudini, quam fini rei detur; atque ne tota Melodia, Harmonia, & affectus negligatur, plus viſui audituive ac aeri, quam intellectui & voluntati aut moribus ac Ethicae tribuendo.

Doch wollen wir ehender gelten lassen, auch zuweilen, sonders in erzählenden Rezitativen etwas vom Ausdrucke beyzulegen, da sonders Aesthetische Beschreibungen vorkommen, als z. B. eines eilfertig dahin fliegenden Schiffes; der im schweren Ungewitter achzenden Segelstangen, oder des Donnern der Kriegsstücke ꝛc. ꝛc. oder auch, da eine sonderheitliche Gemüthsregung sich äußert, z. B. des

Zorns,

Zorns, einer hüpfenden Ueppigkeit, eines zischend lachenden Spottes, herzklopfend und schluchzenden Schmerzens, oder einer darniederschlagenden Schwermüthigkeit ꝛc. ꝛc.

Ob sich schon nicht viel schicken will beym descendit de coelo mit den Tönen immer aufzuklettern: beym ascendit ad coelos in alle Tiefe zufallen: oder bey cantantibus organis, Leyren und Dudelsack hören zu lassen, so muß doch auch nicht alle Wörter, die vom disco herstammen, eben der Discant oder Canto, und die Wörter in excelsis oder altissimis eben nur der Alto in seiner größten Höhe besingen, oder die Geige bis zum Bersten der Saiten bestreichen.

Gleichwie sich nun aber auch der Melotheta oder Melodeysetzer wohl umzusehen hat, ob er für Thurner-Prinzen und Gesellen in der Kunstpfeiferey auf Zinken und Cornetten, oder auch Posaunen ꝛc. für Psallierchöre z. B. zu alten deutsch- und böhmischen Münster Orgeln, im Choral oder Gregorianischen Kirchenstyl; für fürstliche Hofkapellen und Lustschlösser

im

in mittleren Kammertone für jetzig französisch- oder wälsche meistens figurirte Kirchenchöre ꝛc. für Privatzimmer und Haus-Kammermusiken zur Burgerslust ꝛc. für die weite Felder, dicke Wälder, und trockne Auen: oder endlich für nasse Schiffahrten, und kalte ungesunde Nachtlüfte zu setzen habe.

Er muß sich umsehen, ob er auf einem Sangtheater im Theatralstyl tragisch, dramatisch, oder komisch: oder in einem Concertsaale; oder bey einem Biffelkampfe, einer Opera Buffa, einem Landtage, oder einer Bauernhochzeit sein von ihm zu setzendes Werk werde aufzuführen haben.

So will sich auch nach Art des Landes, und dem Genie der Nation, die man oder vorzustellen, oder zu begnügen hat, der Styl vielfach umgeändert wissen.

So soll auch aus den Kirchen die Leichtfertigkeit und der Muthwillen der tänzlichen Spielen, ja sogar alle Galanterie-Stücke: auch der Majestät halben ein triviales Eja Pupa; eja oder Kindereinwieg-Gesang wegbleiben:

der öden Langwierigkeit halben soll das ehrgeitzige Präludiren; der Gemüthsversammlung halben aber soll das unmäßige Trompeten und Paukengetöß außer dem Anfange, und Ende ꝛc. wie auch das Seel durchschneidende Geigengekräzelwerk wegbleiben ꝛc. ꝛc.

Ob es nun letztlich auch der Gebrauch zu rechtfertigen scheinen möchte, so will es sich doch aus schon oben berührten Ursachen nicht gebühren jede Opernarie abzubuffen, und übrigens unverändert darunter Kyrie zum Gebrauche der Kirchen-Litaneyen zu schreiben; oder unter ein Burlesque-Stücke den Miserere- oder einen Lamentations-Text zusetzen.

Aber alles noch übrige in Kürze zusamm zu ziehen, und den Hauptunterricht zur Setzkunst mit einem Paar Worte zu geben: Bleibt es in der Melodey-Setzung der Noten selbsten bey dem, daß alle sonderliche Tonabstände zwar immer von der nächst vorhertrettenden Note eben der Melodey halben zu berechnen und abzuschätzen seyn, doch auch zugleich

in

in einem gesätzmäßigen Abstande von dem Grundtonklang aus sich zu befinden haben, welches ohnehin erfolgen wird, wenn die Noten auf das unser Schlüßelkunde nach (die wir im 2ten Bändchen am IVten und sonders am Vten Abschnitte 87 und 105 Blatte gegeben,) richtig ausgezeichnete Notengestelle hergesetzt werden. Mehr sonderheitliches folget an seinem Orte.

IX. Abschnitt.

Von der musikalischen Zusetzkunst, oder Komposition überhaupt.

Auf die musikalische Setzkunst des steifen, festen, sonst auch sogenannten schlechten Gesanges oder Spiels, so auf latein Cantus firmus, oder Subjectum genennet wird, und meistens auch Vox Principalis ist, (sey sie hernach eigentlich *vocalis*, oder *instrumentalis*,) folgt ganz natürlich die Zusetz- oder Kompositions-Kunst einer oder mehrer gesellschaftlicher Melodeyen, welche besagte Melodey des steifen Gesangs oder zum Theile oder im ganzen begleiten sollen, es sey hernach wieder oder in andern menschlichen Stimmen oder in Stimmen eines andern Klanggezeuges.

In dieser Zusetzkunst nun, (besonders wo nur zwo Stimmen neben einander gesetzt werden) hat eine vorletzte Note des Werkes immer etwas zum voraus zu bemerken, welches im folgenden besteht.

Gleich-

Gleichwie in der einfachen Setzkunst eines einzelnen Werkes die vorletzte Note immer oder die obere Sekund ist, oder die untere Sekund (das ist: die Sept, von der untern Octav hinauf gerechnet) und gleichwie man also diesfalls schon in der Setzung der Prinzipal-Stimme anzutragen hat, daß der herrschenden oder Hauptstimme die vorletzte Note nach dieser Art angesetzet werde; also hat, sonders in Biciniis, und entzwischen nur von Contrapuncto simplici zu reden, von dem wir gleich unten mehrers melden werden) also hat, sage ich, dort die letzte Note ohne eine, das ist, die vorletzte Note ihren ausgemachten Platz, wie folgt.

Ist der Cantus firmus oder das steife Gesang gesetzt, und kömmt zu derley Hauptstimme obenauf eine einzige andere, oder unter mehrern eine andere höhere Hauptgesellstimme, fällt dieser für die vorletzte Note eine größere Sext ober der vorletzten Note des steifen Gesanges zu: wird aber dem steifen oder festen Gesange untenher in der Tiefe eine einzige andere, oder uuter mehreren eine andere Haupt-

Hauptgesellstimme, der man immer dieses Geschäft anvertrauen will, unterlegt, erhält diese für die vorletzte Note die kleine Terz unter der bemeldten vorletzten Note. Ein Beyspiel und Erklärung dessen findet sich in Fuxens Gradu ad Parnassum Leipziger Ausgabe am 66 und 67 Blatte, und in dessen zweyter Noten-Tabell an der dritten und vierten Figur. Einige möchten sogar der vorvorletzten Note der Sekundarstimme allzeit eine Quint eingeraumt wissen; allein diese scheinen andern die Forderung zu weit zu erstrecken.

Insgemein ist der gegebene Cantus firmus oder das Subjekt eine eigentliche menschliche Singstimme (wenn anders sich eine da einfindet,) erhält auch schon angezeigtermassen zugleich darneben das Prinzipal-Cantabile, oder die Hauptmelodey, und die vornehmste oder hervorragende und herrschende unter den übrigen gesellschaftlichen ihr beygesetzten und sie begleitenden Melodeyen, der übrigen Sing- oder Klanggezeugstimmen; derer entweder auch jede ihr eigenes stettiges Cantabile durch das ganze Werk fort behauptet,

oder nur da und dort, nach dem Gutbedunken des Setzers, und Erforderniß des Werkes einfället, oder entzwischen spricht, oder derselben zu Diensten nach Verlangen gesellschaftlich zu- oder nachtritt.

Was nun von der gemeinen Setzkunst in Betreff der gangbaren und auf den erwählten Haupt- und Grundton richtig und sistematisch sich stellenden Tönen gesagt worden, das läßt sich auch hier bey jeder gesellschaftlichen Melodey insonders wieder so sagen. Man hat aber hier noch darüber zu besorgen, daß sich alle immer vorkommende Töne sowohl mit dem Hauptgrundtone, als auch mit den jemaligen vor, mit, und nachtrettenden Tönen sowohl des Subjekts, als auch der übrigen Stimmen in nothwendiger und genugsamer Geläufigkeit und Beystimmung erhalten, und vertragen: und immer wie für sich und ihre Folge melodisch, also gegen dem Subjekte und andern zugleich harmonisch seyn; dessen man sich zu mehrerer Bemerkung und Befolgung stets zu erinnern hat.

In

In dieser Kompositions-Kunst nun hat man vor allen die bekannte sogenannte Contrapunctsetzung für sich zu nehmen, da zum Beyspiele in Contrapuncto simplici (den man vor dem Contrapuncto florido, wie man ihn nennet, zu erlernen hat) zu einem gegebenen Subjekte oder steifen Gesang, ein, zwey, drey, oder auch mehr Stimmen so können beygesetzt werden, daß vorzüglich (oder immer in Contrapuncto simplici) eine Note der andern Stimme, gegen eine Note der andern Stimme von gleicher Dauer und Werth, doch (nur höchsten zuweilen von nämlicher) meistens von verschiedener Höhe unter kurz oben besagten Bedingnißen der Melodie und Harmonie zu stehen kommen.

NB. Ich sagte, daß sie können beygesetzt werden: denn es eben nicht alle Komposition zum Beyspiele des sogenannten Contrapuncti floridi allzeit so ängstiglich, wie im Contrapuncto simplici geschiehet, fodern will, oder auch nicht allzeit so zu thun dienlich seyn wird.

Was

Was also in der gemeinen Setzkunst von der Melodey und samtlichen Tönen sowohl unter sich, als auch gegen der Baßi und dem Grundtone gerechnet, gesagt worden, das ist hier, wie schon gemeldet worden, in seiner Art von allen und jeden übrigen auch nur bisweilen eintretenden gesellschaftlichen oder menschlichen oder Instrument-Stimmen, ja sogar von allen von sich selbst mittönenden oder mitschallenden Klanggezeugs-Stim̃en gegen jedem Tone des Subjekts als einer einsweiligen Baßi, als auch insgesam̃t gegen der allgemeinen Baßi zu verstehen: daß sich dessen ohngeacht dabey die Stim̃en doch gegeneinander zerschieden wenden, aufeinander einhertreten, hin und her auslaufen, herumhüpfen, und würbeln mögen, wie es die verschiedene vorzustellende Bilder der Bewegungen, der Wogen, der Stürmen, der Erschütterungen, der Affekte und Leidenschaften, der mit Musik auszudruckenden oder vorzutragenden Handlung gemäß erfodern.

Obwohl also besagtermaßen jede Stimme ihre eigene Melodey, und eigenes Cantabile auf ihrem Grundtone in Ruckſicht der

Folge ihrer Klänge: als auch ihre Harmonie und gute Eintracht in Ruckſicht auf die zu gleicher Zeit erſchallende Tonklänge haben muß, ſo erfodert doch, ja eben darum erfodert die beliebte Abwechslung ꝛc. daß niemals zwo gar vollkommen gleich abſtehende Konſonanzen, oder gar gleiche Verhältniße aufeinander folgen; dahero jene zween eine Octav voneinander abſtehend nach ſich hereintretende Zweyklänge, oder auch derley zween ein vollkommne Quint von einander abſtehende Zweyklänge, wie man ſagt, ein Bock in der Muſik, oder hier zu ſetzen verbothen ſind: wie ſchon vorläufig in unſerm erſten Bändchen am 20, 21, und 22 Blatte gemeldet worden.

Da hingegen zween eine Terz abſtehende (oder auch zween eine Sechſt abſtehende) oder mehrere derley Zweyklänge nacheinander einhertretend angenehm fallen können, dieweil ihre Verhältniße nicht vollkommen gleich; zum Beyſpiele bald große, bald kleine Terzenabſtände (bald Sechſten von dieſem, bald Sechſten von jenem Verhältniße) geben ꝛc.

Zu

Zu dem haben auch noch zwo nacheinander folgende Terzen den Vortheil, daß, gleichwie, wenn der unterste Ton mit dem mittern, der mittere mit dem obersten sonderheitlich mit einander gehöret würden, dieselbe eine gute Harmonie gäben: also auch der erste und tieffeste Tonklang der unteren Terz mit dem letzten und obersten Tonklange der oberen Terz eine vollkommene Quint ausmache, und also in der melodischen Tonfolge so, wie in einer harmonischen Tonvergesellung die Kränzklänge eines sogenannten Accords oder einer Triadis Harmonicae geben könne, welches ja bey zwo nacheinander oder auch aufeinander stehenden Quarten, nicht so geschähe, derer zween äußerste Tonklänge schon mit minderer Harmonie eine Sept abgeben, obwohl jede einzelne Quart für sich allein vernehmlicher, und so auch harmonischer als eine einzelne Terz seyn mag.

Da aber ein Tritonus oder ein Tonsprung, worinn 3 sogenannte große oder ganze Tonabstände übersprungen werden, (wie wir im ersten Bändchen am 25 und 26

Blatte gemeldet) schon in einer der Seelen-Rechnung nicht wohl mehr faßlichen Ration 32 : 45 besteht, auch mit der menschlichen Stim̃e hart zu gestalten vorfällt, muß er billig, sonders in Contrapuncto simplici sorgfältigst vermieden werden, damit er sich weder in miteinander klingenden, weder in gleich aufeinander folgenden Tönen bemerken lasse.

Diese und dergleichen Dinge nun in der Komposition zu beobachten, bey dem Guten und Erträglichen sich zu erhalten, auch die Fehler zu vermeiden, geben die Komponisten oder Kompositions-Lehrer folgenden Unterschied der Bewegungen, und diese Regeln dafür:

Wenn die Noten zwoer Stimmen auf oder ab parallel einherschreiten, oder auch in gleichen Sprüngen so zu reden parallel steigen oder parallel fallen, (das ist, wenn z. B. auf der Orgel eine Hand wie die andere fortschreitet, oder auch sprungweise eine wie die andere steiget, oder eine wie die andere fällt) nennen sie dieses die **gerade Bewegung** oder den Motum rectum: wenn aber, da eine Stimme in dem nämlichen Tone verbleibt, die

die andere entgegen steigt oder fällt ꝛc. (oder wenn auf der Orgel eine Hand immer die nämliche Taste berührt, die andere entgegen steigt oder fällt, oder doch in seiner Art ungleich fortschreitet) so nennen sie es die **Bewegung in die Quere, die Seitenbewegung**, oder Motuum obliquum: Steigt aber eine Stimme, da die andere fällt (das ist, wenn die Hände auf der Orgel zusamm oder voneinander gehen,) nennen sie dieses die **Widrige Bewegung** oder Motum contrarium.

In Betreff nun folgend anzugebender Bewegungs-Regeln kann man mit F. Unisono, Octav, und Quint als die vollkommenste Konsonanzen: die Quarten, Terzen, Sechsten entzwischen oder als Mitteldinge, oder als unvollkommene Konsonanzen: die Sekunden, und Septen gewiß als unvollkommene Konsonanzen, oder, wie sie einige mit M. nennen, gar als Dissonanzen betrachten ꝛc. bis wir dießfalls davon die bestimmtere kritische Entscheidung an seinem Orte geben werden.

Will

Will man nun von was immer für einer vorigen vollkommenen Konsonanz wieder in eine andere vollkommene Konsonanz übergehen, dienet niemal eine Gerade, sondern nur oder die Seiten- oder die Widrige Bewegung, sonst verfällt man z. B. aus einem Octavzweyklang in den andern Octavzweyklang: aus einem Quintzweyklang in den andern ꝛc.

Will man aber auch nur von einer vorigen unvollkommenen Konsonanz in eine vollkommene gehen, so darf man doch, wieder keine gerade, sondern nur die Seiten- oder Widrige Bewegung gebrauchen.

Geht man aber von einer vollkommenen Konsonanz in eine unvollkommene, haben alle 3 Bewegungen Statt.

Eben so auch in dem Uebergange von einer unvollkommenen in eine andere unvollkommene Konsonanz haben alle 3 Bewegungen Platz.

Mit einem oder nur mit einem Paar Worte: Ardua Virtus: Facilis Descensus.

das

Das ist: Zur Vollkommenheit sind in der Musik hie nur zwey, doch kein gerader Weg; Zur Unvollkommenheit kommt man in der Musik hier auf allen 3 Wegen.

Also wenn man in Unisonum, Octaven, oder Quinten, als vollkommenste Zweyklänge erlaubter Weise übergehen will, hat man nur zwey Wege, doch nicht den geraden: zu Terzen, Quarten, und Sechsten, thue man entzwischen, was man für gut befindet, weil doch einige hier die Terz nicht wohl mehr für eine vollkommene Konsonanz, wie die Octaven und Quinten sind, rechnen können, übrigens aber doch die Quart und Sechst gemeiniglich als unvollkommene rechnen; andere aber auch die Terz selbst schon samt der Sechst als unvollkommene, die natürliche Quart, Sekund und Sept aber noch mehr ꝛc. schon unter die Dissonanzen zählen; wo sich ohnehin leicht verstehen läßt, daß das Wort unvollkommene Konsonanzen, oder auch Dissonanzen hier doch noch immer harmonisch und melodisch erträgliche und an seinem Orte erlaubte, obwohlen immer etwas mehr und mehr

mehr von der größten Vollkommenheit sich entfernende Mit- oder Folg-Klänge sagen will.

Den Beweiß dieser Regeln hollen einige her aus der allzuvielen Ersättigung, und Eckel, den die Seele fühlen würde ab der stetten Vollkommenheit und Einförmigkeit der Harmonie der Octaven und Quinten: andere hollen ihn mit K. aus weiß nicht was für einer allzugroßen Herrschung derselben Octaven und Quinten her; allein der bessere Beweiß davon ist, wie wir schon angezeigt, aus der Zerschiedenheit der Verhältnisse zwoer Terzen, Sechsten ꝛc. und der allmaligen vollkommnen Gleichheit der Verhältnißen zwoer Octaven, und vielfältigen vollkommenen oder doch nahen Gleichheit zwoer Quinten herzuhollen, wodurch im Falle zwoer solchen Octaven oder Quinten die so beliebte Abänderung vermisset würde, wenn man keinen Gebrauch von den gegebenen Regeln der Bewegungen machen würde.

Warum aber derley Regeln eben auf den Uebergang zur Vollkommenheit oder Unvoll-

vollkommenheit angebunden werden, ist die Ursache, weil das musikalische Werk eben der beliebten Abwechslung halben nichts anders thun kann, als Konsonanzen mit sogenannten Dissonanzen, oder mit unvollkommenen Konsonanzen untereinander füglich zu vermengen rc.

Und sind diese Regeln sonderbar auch zu beobachten im Contrapuncto florido oder im verzierten und bunten Contrapunkt: und dort auch besonders, da mehrere kürzere Noten gegen einer andern längern, doch im Ganzen gleichgeltenden Note zu stehen kommen. Die nähere Erklärung dieser Beobachtung darüber in Rucksicht der Hauptnoten gegen Hauptnoten, auch in Rucksicht auf Neben-Noten oder Nötchen und Zwischenschleifer wird sich an einem andern Orte machen lassen.

Hat man sich so vorher überhaupt entzwischen um die Erklärung und Gestaltung des Contrapuncti Continui angenomen, läßt sich hernach desto leichter die Gestaltung eines Contrapuncti Discreti vor die Hand nehmen,

 oder

oder man wird hernach leichtlich nur zu ihrer Zeit eintretende, und nur bisweilen mitsprechende Stimmen zu andern hinzusetzen können; wann sie aber eintreten, sprechen, oder mitsprechen sollen, muß die Natur der Handlung, und die Peripetie des Werkes, oder des Setzers Bestimmung geben.

Und obwohl die Musiker auch die Thesin oder den Niederschlag des Taktes außer den Falsobordonen (wie wir schon im zweyten Bändchen am 125 Blatte gesagt) vornehmer als den Aufschlag oder Arsin halten, und also dem vorigen lieber vollkommnere Konsonanzen geben, als dem anderen, der sich mit dem Schlechtern vergnügen muß; so wird doch auch noch **nebst diesem** oder **außer diesem** im Contrapuncto florido, da etwa irgendwo zwo Noten wider eine Note gesetzt werden, auf die erstere dieser zwoen mehrer Bedacht genommen, als auf die zwote: und so unter mehreren sonders ungleichzähligen Noten oder auch Takttheilen, allzeit mehr auf die 1. 3. 5te, 2c. als auf die 2. 4. 6te gesorget; die 2. 4. 6te Note schleifet oft zwischen anderen so durch,

daß

daß sie z. B. in den sogenannten Dreyerlen, wie an der Zeit, also an der Annehmlichkeit etwas minder erhält, welche Vermissung doch der Abwechslung zu lieb, und der Kürze der Zeit halber leichter durchgelassen wird: doch soll alles noch immer inner den Tönen des Musiksistems geschehen, aus dessen Tone dazumal noch gespielet wird; denn der Tonabart außerartige Tonklänge würden hier wie Böcke ihre Hörner allzustark hervorragen lassen.

Alles dieses wird sich wohl leichter mit ein und anderem Griffe auf einem Klavier zeigen lassen, als es sich hier auf dem unklangbaren Papier erklären läßt.

Nicht so gar uneben mag hier jene Anmerkung stehen, die ein gewisser B. von dem Contrapunkt gemacht, daß, gleichwie das Buchstabiren im Gebrauche eben nicht mehr üblich, doch vorhin zum Lesen Lernen unumgänglich nothwendig, also sey auch die Erlernung der Contrapunktsetzung zum Voraus zur musikalischen Kompositionslehre nothwendig, obwohl sie auch nachhin in ihrer ersten

Einfalt, oder so einfach nicht mehr so gar üblich: alte Kalender verlieren auch das Lob ihrer Güte nicht, wenn sie schon jetzt nicht mehr zum Gebrauche dienen.

Eine jede andere Komposition mag also ein bunter Contrapunkt seyn, wo immer bald eine, bald mehrere Noten, gegen einer andern rc. nach Belieben und Aussicht des Verfassers gesetzt werden.

Nun noch etwas von besondern Abarten des Contrapunkts, besonders des ehmahlig gewöhnlichen einfachen Contrapunkts. Da der gemeine Contrapunkt aus seinen einzelnen Melodeyen so besteht, daß mehrerntheils jede Note gegen jede Note einer andern Stimme oder Instruments zu stehen komme und eintreffe, doch daß allezeit auch jede Melodey: auch, wie für sich singbar, also den mit einfallenden Stimmen zustimmig sey, so könnten doch die Stimmen übrigens laufen, wie sie wollen, ohne Zwange sich einander auszuweichen, oder nachzulaufen, oder zu einer gemeinen Zusammenkunft zu trachten; (doch auch ohne sich zu zerstören.)

Die sogenannten Fugen hingegen (als eine besondere Abart des Contrapunkts) die ihren Namen a fugiendo oder fugando erhalten, fordern ein gewisses herum- unter- und nacheinander-jagen, laufen, und winden der Stimmen ꝛc. so, daß oder unter zerschiedenem Eintritte durch unterschiedliche Laufes-Beschleinigung, oder auch bey dem nämlichen Eintritte, und anders ungleichen Bewegungen endlich von allen durch fast ähnliche oder gleiche Melodey zur nämlichen Zeit zusamm getreten werde, wobey oft, da man alle Stimmen schon beysamm zu seyn glaubet, durch künstliche Entweichungen noch ein Rieb gemacht wird, bevor eine die andere, ja alle sich miteinander so ertappen und erreichen, daß keine mehr auskomme ꝛc.

Eine rechte Fuge an seinem Orte nun mag ein Meisterstuck und wohl ein Kunstwerk der Musik seyn.

Mehrere Geheimnisse verspricht oder zeigt der Name der Canonen an. Sie fodern etwan auch wohl viel Arbeit, doch öfters mit

Aus-

Ausschluße der Bescheidenheit. So verlieren sich die Canones perpetui ins unendliche: die Stimmen fallen dabey insgemein nacheinander nach gewissen Täkten so ein, daß sie alle oder meistens durch die nämlichen, oder doch ähnlichen, oder auch ungleichen Melodeyen im̃er gleichsam ohne Obacht auf eine andere Stimme (doch allzeit wohl zustimmig) so einhergehen, daß sie alle nach gleichen Laufzeiten wieder gleich nacheinander wie zuvor einfallen, und also ohne Ende fortdauren (wie die Gesänger mit 99 Gesätzeln, deren eines wie das andere,) wenn man ihnen nicht anders einen gemeinen Abschluß gewaltsamer Weise andringet. Derley Canonen haben dieß zum Voraus, daß ihre Texte ꝛc. unmöglich verstanden werden können, und daß man oft nicht Sänger genug auftreiben kann, die derley Singsang vollständig vortragen, oder ausmachen mögen ꝛc.

Die Kunst glaubten auf das höchste getrieben zu haben, die etwan einen auch krebsgängigen Canon schuffen, der auch zurück gesungen oder gespielet, mit sich selbst von vor-

nen

nen an gesungen oder gespielet auf die Weise eines platten Contrapunkts, oder Canons, oder wie immer sich hören lassen dörfte.

Von anderen derley hieroglyphisch- musikalischen Werken, und sonderbaren (wahrhaft) Kleinodien der lieben Alten ist wohl hier der Platz und die Zeit nicht was mehrers zu melden.

Zu Erlernung all obbesagtens giebt auch das sogenannte analytische Spartieren oder Ausschreiben besonderer Stim̃en aus einer ganzen musikalischen Kompositions-Sparte viele Erkenntniß und Erleichterung der Ausübung oder Gestaltung der Komposition selbst; legt auch oft die Beweise der Sache vor Augen, wenn man jede sonderheitliche Harmonien, (wie sie der Komponist für besondere Sing- und Spielstimmen miteinander hersetzt,) einsieht, und bedenket: oder auch wenn man die Folge der Töne jeder Stimme vormals für sich ins besondere auseinander setzt, und durchforschet, nachgehends aber erst im Zusammenhange mit dem ganzen Werke betrachtet. ꝛc.

So-

Sowohl in diesem Geschäfte, als auch sonst bey Anhörung einer ordentlichen Musik soll man gute Acht haben auf die sogenannten Ton-Ausweichungen, oder Transitiones de Modo tonico hoc, in Modum tonicum alium, eorumque Variationes: welche fast auf das hinaus laufen, was wir in diesem dritten Bändchen am 170 und 171ten Blatte gesagt, und hier einen ziemlichen Theil der musikalischen Kompositions-Kunst ausmachet, und mit nächsten zu erklären vorgenommen werden soll in der sozunennenden Tonkritik, wo wir von der Connexions-Note, und dort etwa erheblichen Triade communi harmonica &c. unsere ziemlich neue, doch eben so gründlich- und Beyfalls würdige Erklärung und Bestimmung abgeben werden.

Ende

des dritten

Bändchens.

Die Fortsetzung folgt.

Farben-Musik:
Das ist,
die sichtbare Musik.
Oder
HARMONIA
COLORUM ET SONORUM.
ID EST,
MUSICA CHROMATICA;
AUT ETIAM
VISIBILIS MUSICA.

Nach gegenwärtigen Theorien lassen sich verschiedene Farben-Clavier machen, welche durch Vorbildung, und Aufsteigen ꝛc. verschiedener Farben den Augen die Musik eben so vorstellen, wie sie andere Clavier für das Ohr bringen.

Imprimatur.
Sign. 10. Martii 1783.

SUFFRAGANEUS m. p.

NB. Die Wappenkunst hat ihre eigene Farben, und Farben-Nämen: wie sie hier folgen.

1	Aurum.	Gold.	Oro.	Or.
2	Argentum.	Silber.	Argento.	Argent.
3	Coccineus.	Roth.	Rosso.	Gueule.
4	Caeruleus.	Blau.	Azur.	Azur.
5	Molossinus.	Purpur.	Porpora.	Pourpre.
6	Prassinus.	Grün.	Verde.	Sinople.
7	Pullus.	Schwarz.	Nero.	Sable.

Musikalische Farben-Ordnung.

Nach Neutons Lehre, nach dessen Optick rc. und Wirkung des gläsernen Dreyecksäulchens rc.

			Colores Prismatici.		Saiten Länge.	Differ. & Amp. Color. Spect. Pris.	Cnord. Rati. ad Basin.
8 Oktav.	e	re			360.		$\frac{1}{2}$
			1 *Ruber.*	Roth.		45	
7 Sept. mi.	d	ut	2 *Aurantius.*	Orange.	405	27	$\frac{9}{16}$
6 Sechst. ma.	c*	Si			432		$\frac{3}{5}$
			3 *Flavus.*	Gelb.		48	
5 Quint.	H	La			480		$\frac{2}{3}$
			4 *Viridis.*	Grün.		60	
4 Quart.	A	Sol			540		$\frac{3}{4}$
			5 *Caeruleus.*	Himmelblau.		60	
3 Terz. mi.	G	Fa	6 *Indicus.*	Endig.	600	40	$\frac{5}{6}$
2 Sekund. major.	F*	Mi			640		$\frac{8}{9}$
			7 *Violaceus.*	Veilchenblau.		80	
1 Prim oder Basis.	E	Re Moll. proxime.			720	Intervalla.	1

Musikalische Farben-Ordnung.

Nach des P. Plancks Lehre, und Gebrauche der Maler.

10.	Tutti. F.F.				Glanz.
				1	Weiß.
9.	Oktav.	a	la		
					Liechtfarb.
8.	Sept.	g	sol		
				2	Gelb.
7.	Sechst.	f	fa		
6.					Feuerfarb. Aurant.
	Quint.	e	mi		
				3	Roth.
5.	Quart.	d	re		
4.					Purpurfarb.
	Terz.	c	ut	4	Blau.
3.	Sekund.	H	Si		
2.					Endigfarb. Indigo. Indic. Furv.
	Prim oder Basis.	A	La		
				5	Schwarz.
1.					
0.	Tace.				Finsterniß.

Fleischfarb.

Cametroth. Fulv. holos.

Grün.

Himmelblau.

Kästenbraun.

Aschenfarb.

Musikalische Farben-Ordnung.

Nach P. Castels Lehre, nach dessen Farben-Optick, und Gebrauche der Schönfärber.

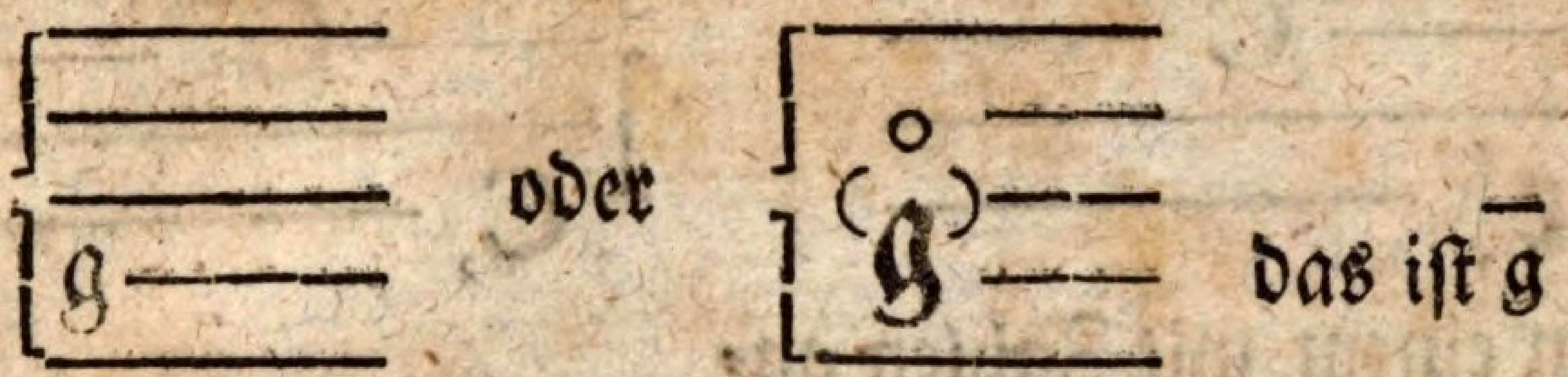
13	Oktav.	c	ut	Blau.	(ut 50) Cœli color.	Theil	Misch.
12	Sept.	H	si		Violant.	1 Roth	4 Blau.
11	*	B			Aagath.	2 Roth.	3 Blau.
10	Sechst.	A	la		Violet d'Eveque.	3 Roth.	2 Blau.
9	*	Ab vel Gis			Rosen-Fleischfarb Cramoisi.-Rubin. Ponceau.	4 Roth.	1 Blau.
8	Quint.	G	sol	3 Roth.	Couleur de feu. Rub. Feuerroth.- Incarnat.	½ Lacc.	½ Cinn.
7	*	Gb vel Fis			Orange. Aurant. Isabelle. Apricos. Sans Souci.	½ Cinn.	½ Min.
6	Quart.	F	fa		Pomeranzenfarb.- Aurora. Goldgelb.		
5	Terz.	E	mi	2 Gelb.	Gum̃igut. Oker. Stil de grain. Flav.		
4	*	Eb vel Dis			Oliven-Paperlgrün.	½ Grün.	½ Gelb.
3	Sekund.	D	re		Grün. Grasgrün.		
2	*	Db vel Cis			Celadon. Entengr.- Toucan.	½ Blau.	½ Grün.
1	Prim. oder Basis.	C	Ut	1 Blau.	(ut 100) Perlin. Ultramarin Poruss. Caerul.		

Schlüssel-Anzeige,

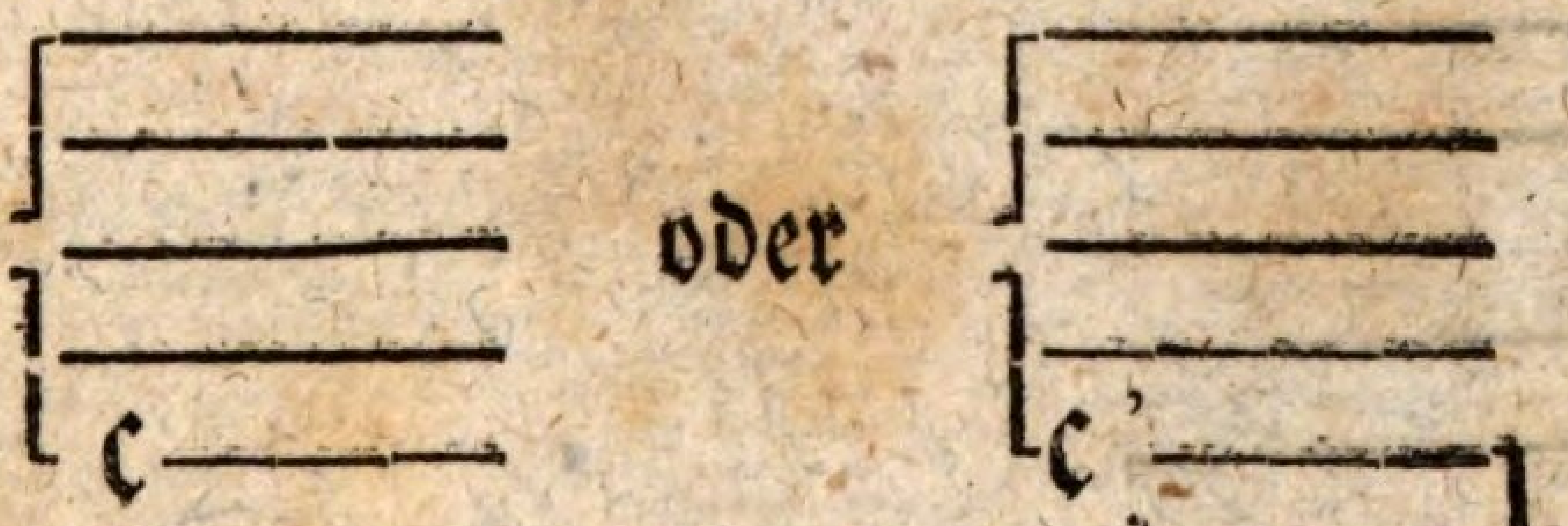
oder

Vorzeichnungen.

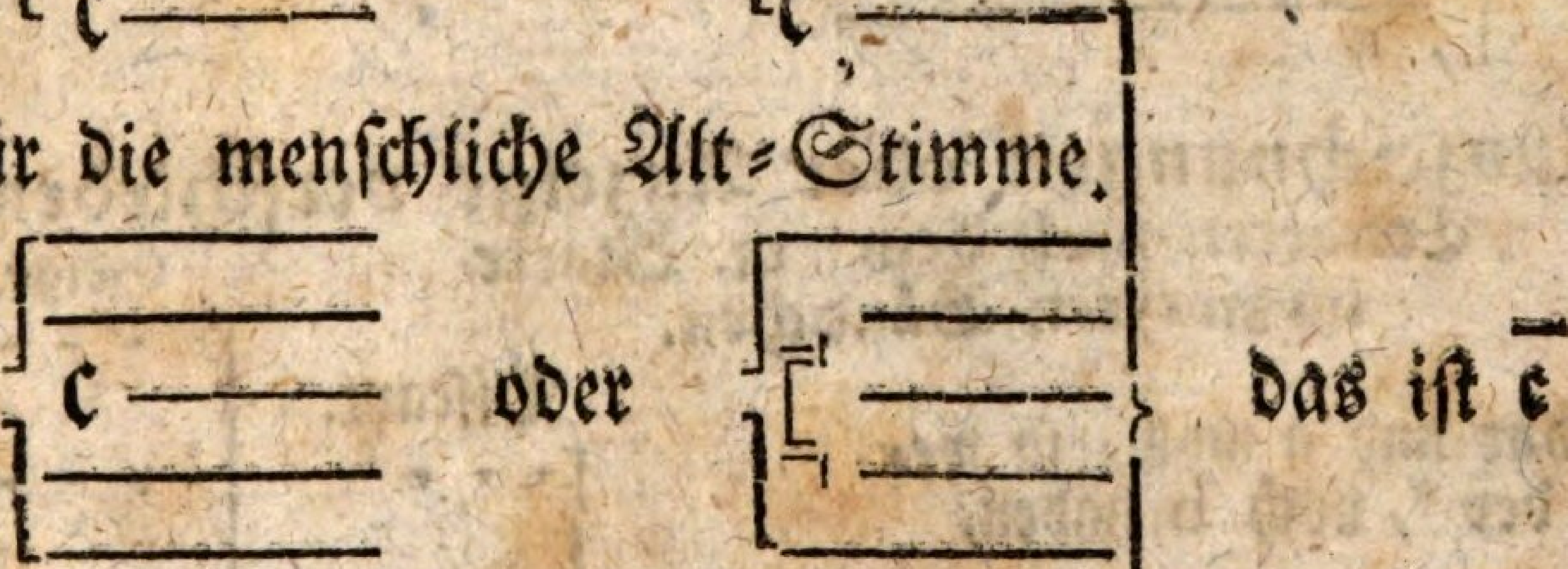
Für die gemeine Geige, oder Geigen-Stimme.



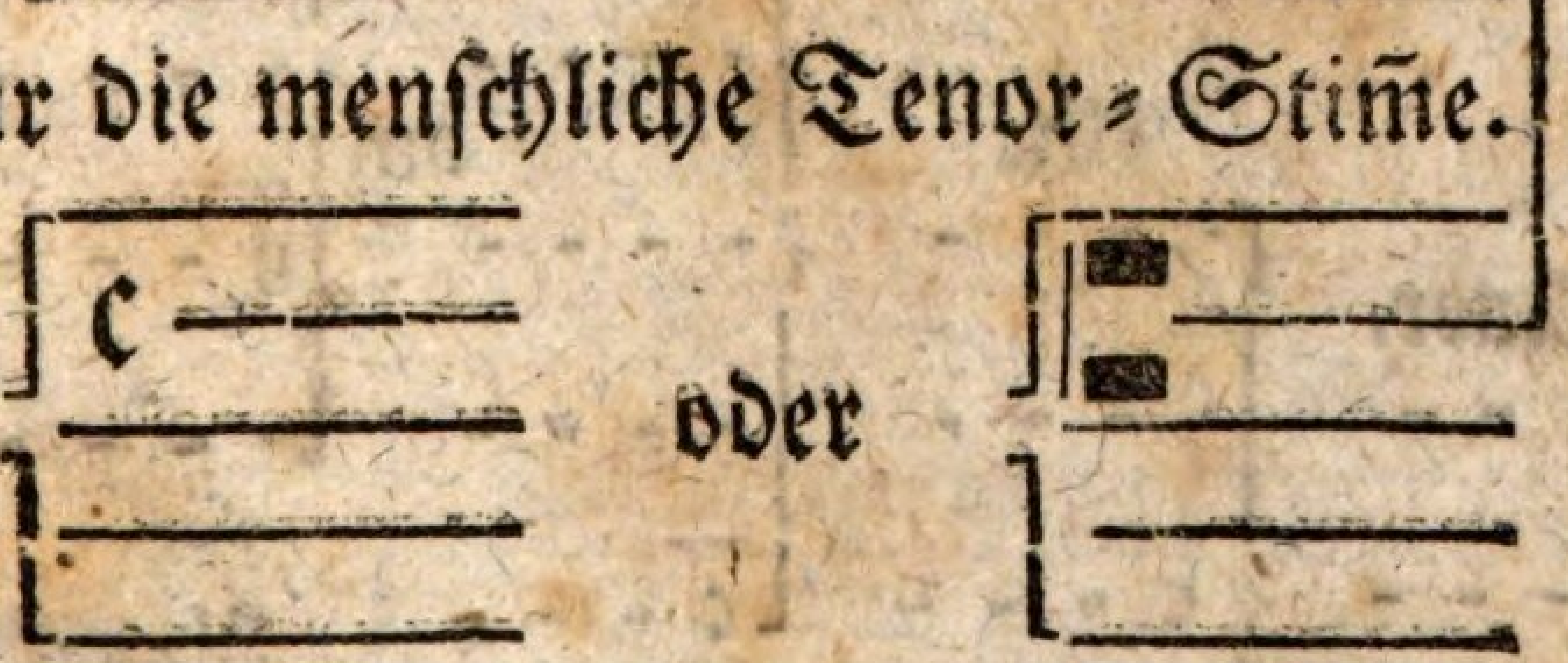
Für die menschliche Discant-Stimme.



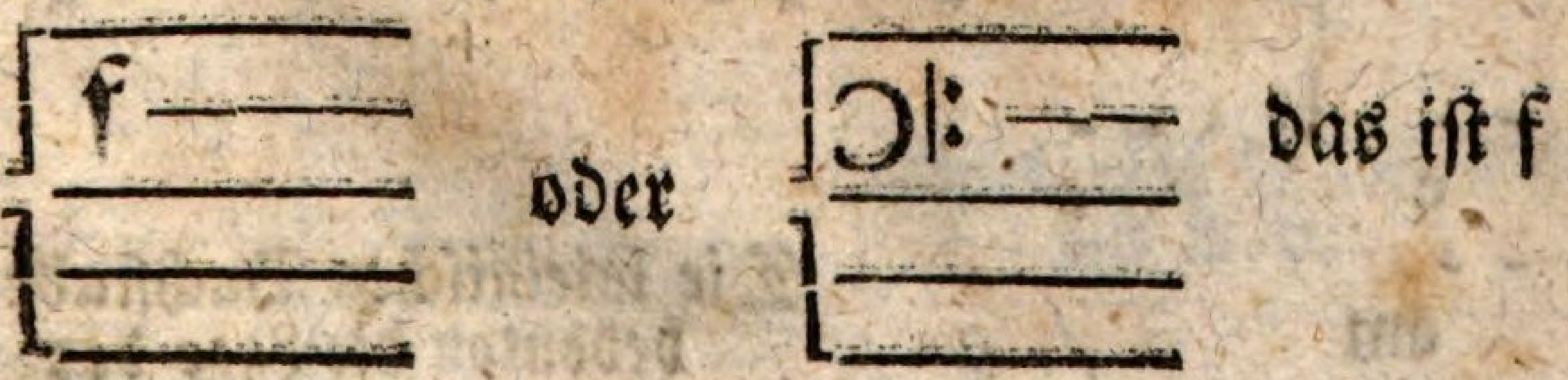
Für die menschliche Alt-Stimme.



Für die menschliche Tenor-Stime.

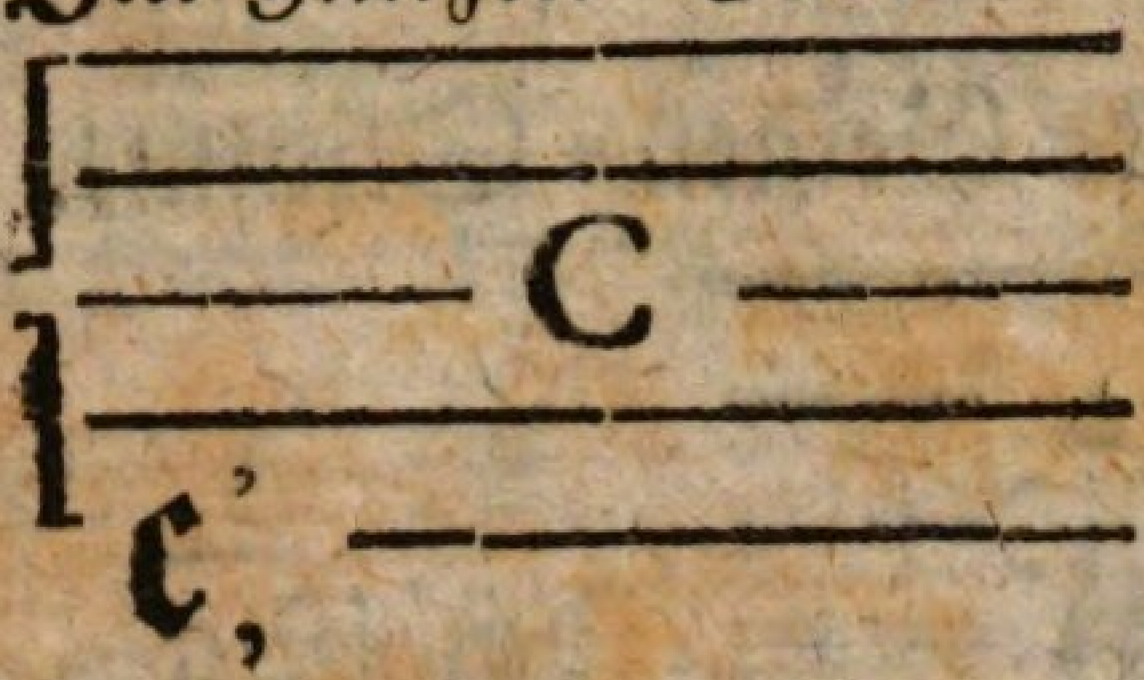


Für die menschliche Baß- auch Geigenbaß- und Orgel-Stimme.

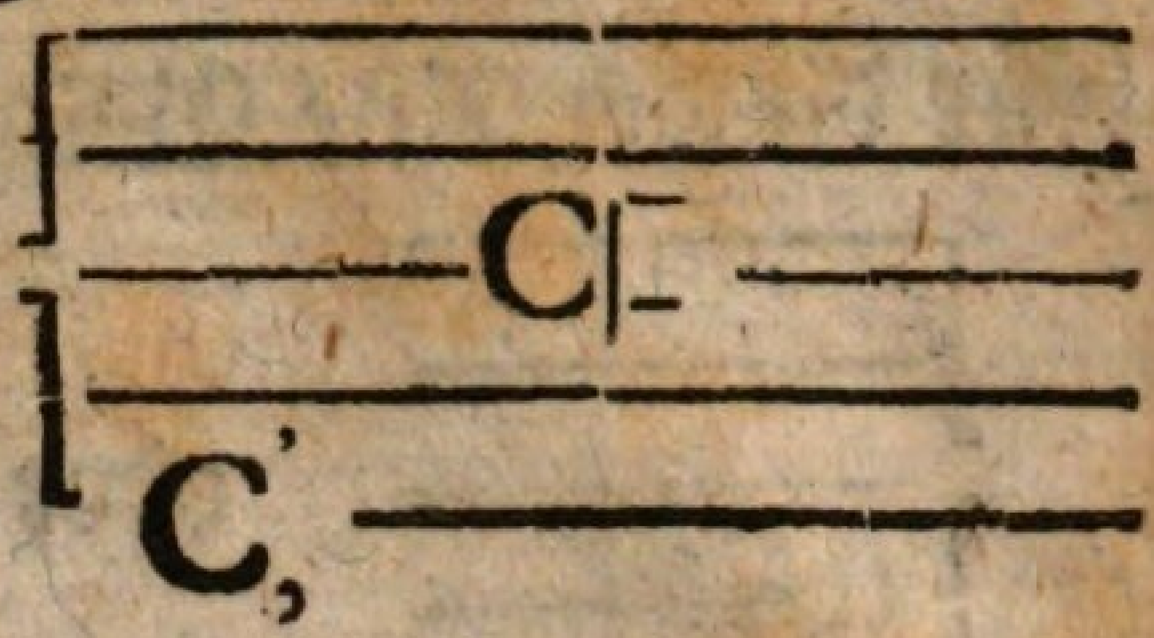


Nachzeichnungen, oder Anzeige der Täkte; zum Beyspiele im Discant: und aus c dur, oder a moll.

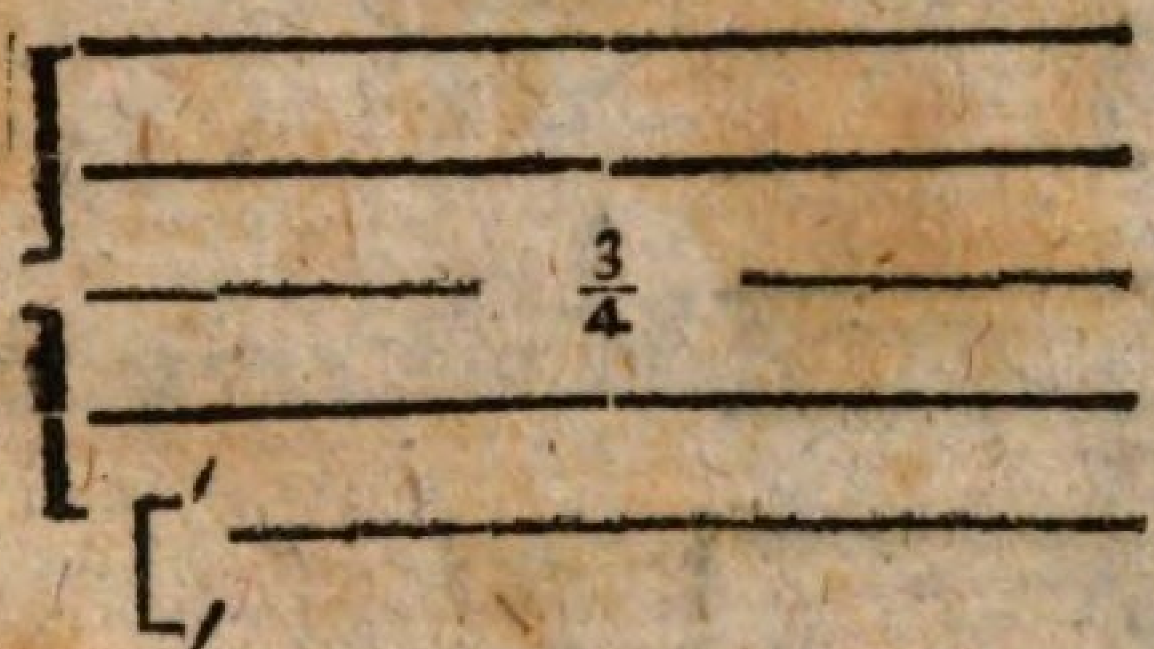
Im ganzen Takte.



Im Allabrevé Takte.

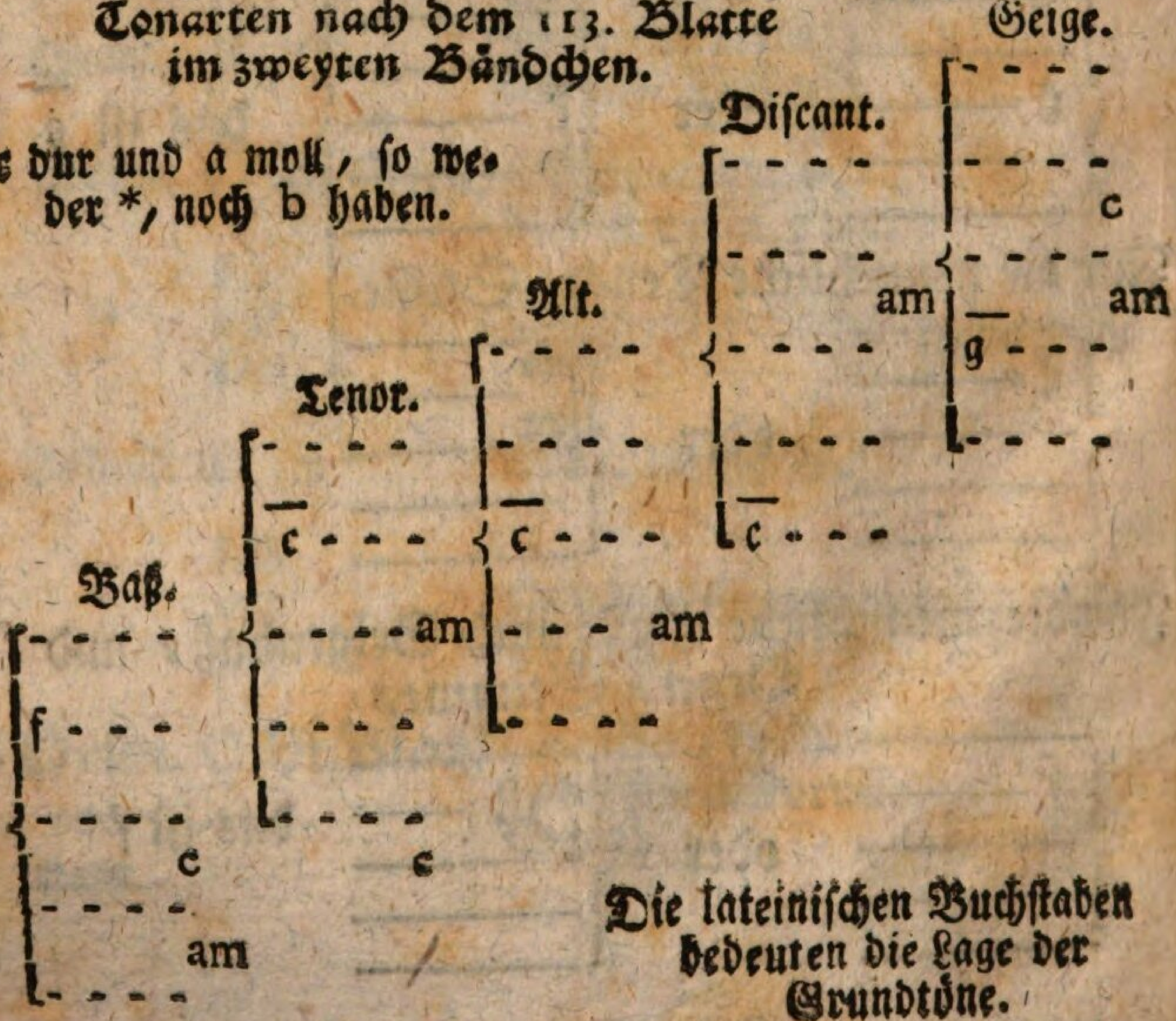


In einem mit Zahlen anzuzeigenden Takte.



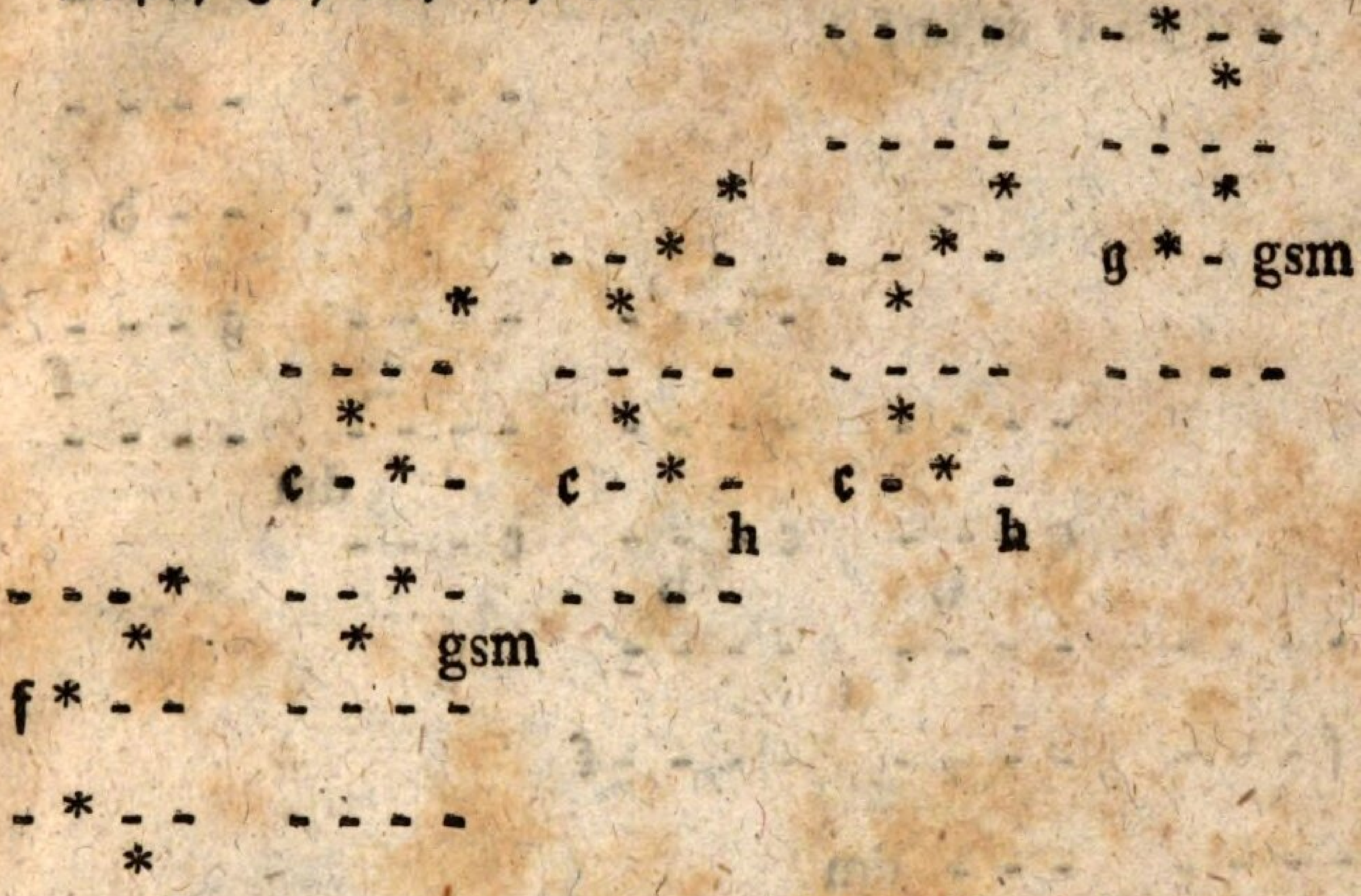
Auszeichnungen oder Anzeige verschiedener Tonarten nach dem 113. Blatte im zweyten Bändchen.

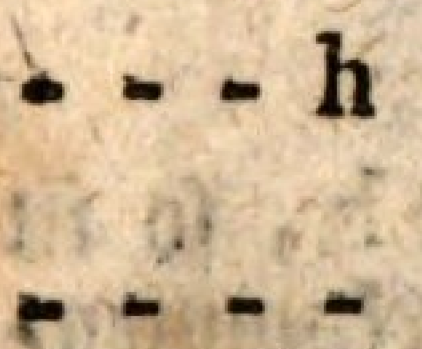
c dur und a moll, so weder *, noch b haben.



Die lateinischen Buchstaben bedeuten die Lage der Grundtöne.

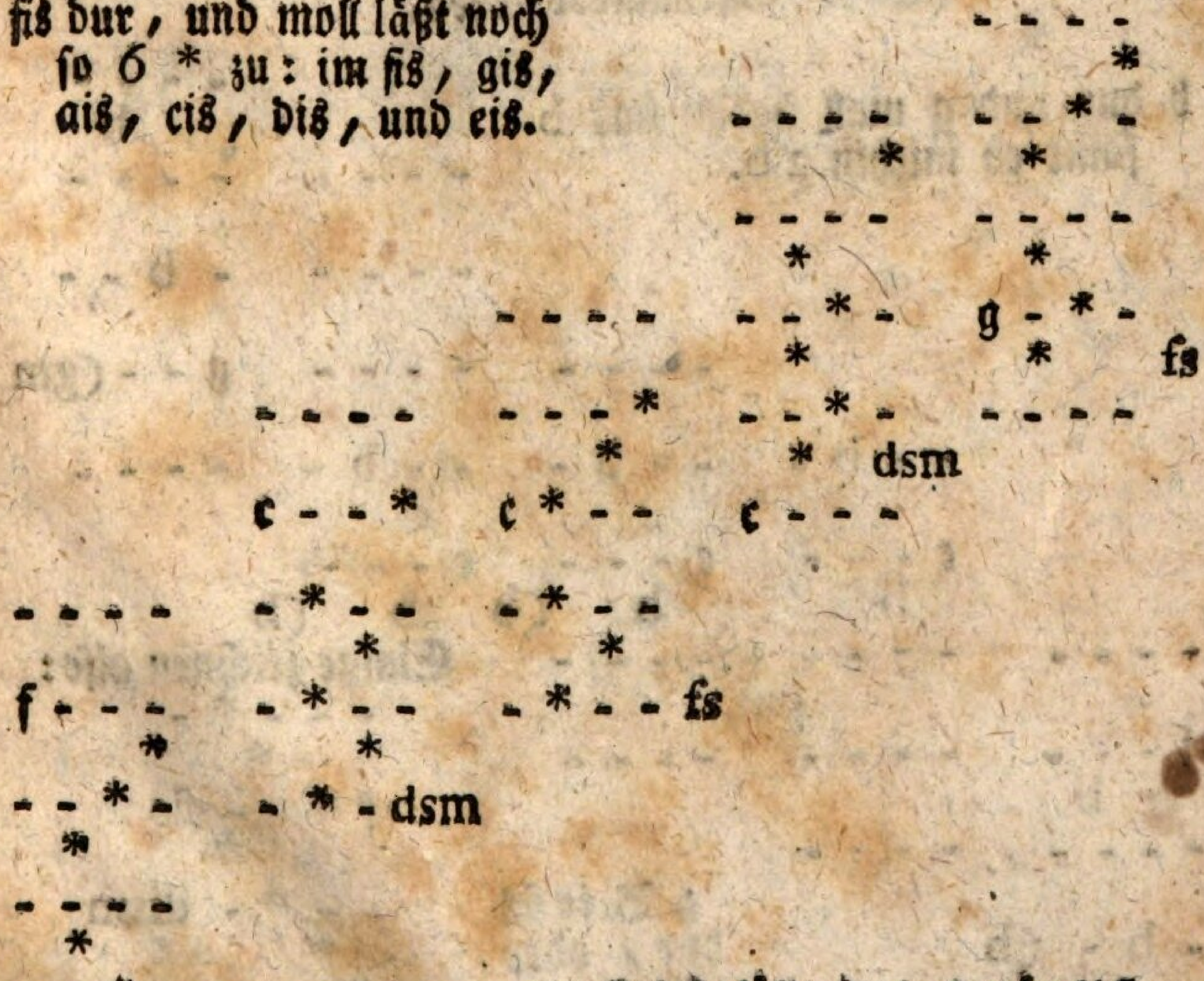
h und gis moll haben 5 *, im fis, gis, ais, cis, dis.





Das lateinische m bedeutet die Mollarten, die übrigen sind Durarten.

fis dur, und moll läßt noch so 6 * zu: im fis, gis, ais, cis, dis, und eis.



Dieß fällt in das nämliche mit 6 b.

Signatur mit b.

f dur und d moll haben ein einziges b anstatt h.

- - - -

- - - -   - - - -

- - b -   - - b -

- - - -   - - - -   g - - -
f

- - - -   - - - -   - - - -   - - - -
dm

c - - -   c - - -   c - - -
b   b

- - - -   - - - -   - - - -

f - - -   - - - -   - - - - f

- - - -   - - - dm

- - b -

Wo möglich, sollten die * und b, so in einer Triade Harmonica vorkommen, aufeinander stehen.

- - - -
f

b dur, und g moll haben das b samt eb mithin 2 b.

- - - -
b
- - - -   - - - -

- - - -   - b - -

- - - -   - - - -   g - - (gm

- - b -   - - b -   - - b -   - - - -

c - - -   c - - -   c - - -
b   b (b   b (b

- - - -   - - - -   - - - -

Einige zeichnen also:

gm

- - - * -
*

f - - -   - - - -   - - - -
b

f * - - fis
*

- - - -   - - - -

z. B. in fis dur, oder dis moll.

- - * - dism
*

- b - (b

- - - - -

- - - -

- - - - -

eb dur und c moll haben das b,
samt eb, und ab: mithin 3 b.

- - - -

- - - -   - - - -

- - - b   - b - -
b   b

- - - -   - - - -   g - - -

= - - -   - - - -   - b - -   - b - (eb

c - - -   c - - -   c - - (cm
b   b   b
- - b -   - - b -   - - b -

f - - -   - - - -   - - - -
b   b (eb   b (eb
- - - -   - - - -
cm
- - - -
- - - -

Andere zeichnen die Hälfte ober dem Grundtone, die Hälfte unter demselben, besonders in Plagaltönen.

ab dur, und f moll haben das b
db, eb, und ab: mithin 4 b.

- - - -
b   b
- - b -   - - b -

- - b -   - - b -
b   b (ab

- - - -   - - - -   g - - -
fm

- - - b   - b - -   - - - -   - - - -
b   b
c - - -   c - - -   c - - -
b   b
- - - -   - - - b   - b - (ab

f - - -   - - - fm
b
- - b -   - - - -

- - b -
b (ab
- - - -

Einige setzen auch für die obere oder untere Octav einige Zeichen aus.

b b dur und b moll haben das b - - - -
samt d b, e b, g b, a b; mithin 5 b

- - - - - - - -

- - - - - - b -
b b b
- - b - - - b - g - b -

- - - - - - b - - - b - - - b -
b b b (db
c - - - c - - - c - - -
b b (bm b (bm
- b - - - - - -
- - - b b
b - - - - - - - -
f - - - b
b - b - (db
- b - -

- b - (bm

Einige Zeichnungen dienen für Dur- und Mollarten zugleich.

- - - -

g b dur und e b moll haben das b samt c b, d b, e b, g b, a b: mithin 6 b.

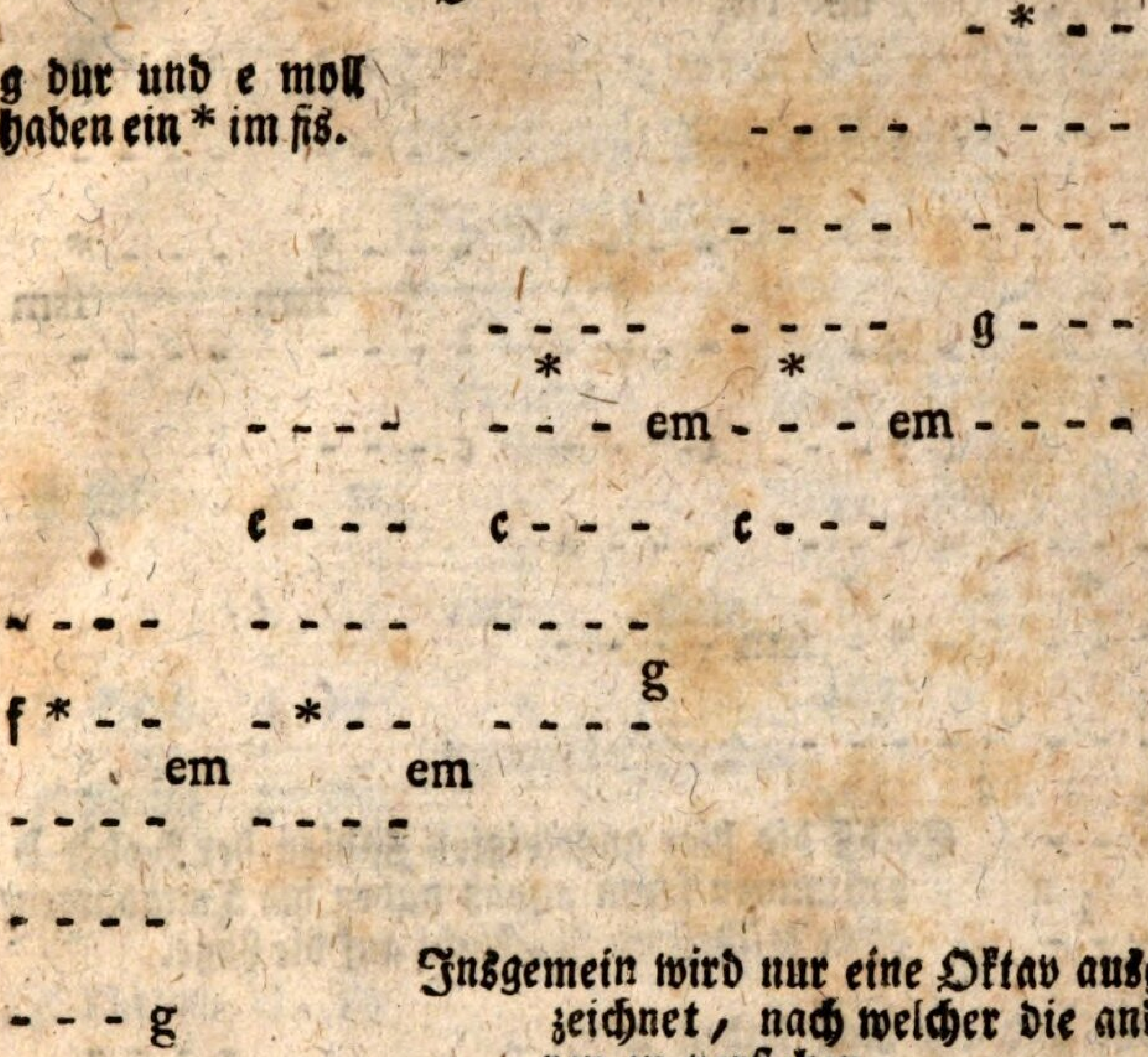
- - - -
b
- - - b - b - -
b b
- b - - - b - -
b b
- - - - - b - - g b - - (gb

- - - - - - - b - b - (ebm - - - -
b
c - - b c - b - c - - -
b b
- - - - - - b - - - b -
b b (gb
f - - - - - - - - - - -
b b (ebm
- b - - - - - -
b
- b - -
b
- b - (gb

Dieß fällt in das nämliche mit 6 *.

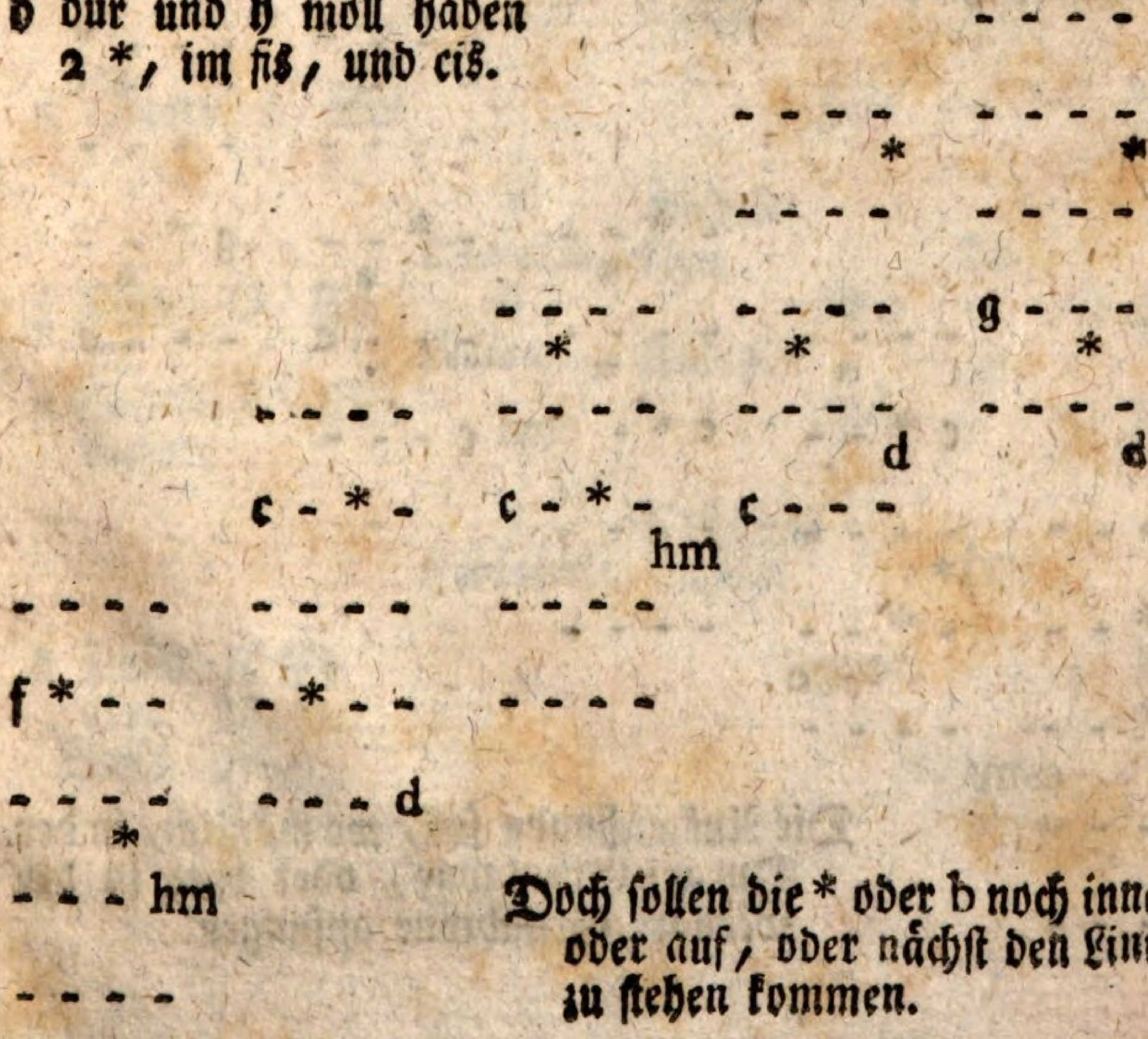
Signatur mit *.

g dur und e moll
haben ein * im fis.



Insgemein wird nur eine Oktav ausgezeichnet, nach welcher die anderen zu verstehen.

d dur und h moll haben
2 *, im fis, und cis.



Doch sollen die * oder b noch inner, oder auf, oder nächst den Linien zu stehen kommen.

a dur und fis moll haben 3 *.
im fis, gis, und cis.

```
                                                      - - - -

                                    - - - -    - - - -
                                       *          *
                                    - - - -    - - - -

                         - - - *    - - - *    - - - *
                             *          *  fsm     *  fsm
               - - - -   - - - -    - - - -    - - - -

               c-* - -   c-* - -    c - - -

- - - -        - - - -   - - - a
    *              *
f * - -        - * - fsm - - - -

- - - -        - - - -
 *
- - - -
        a
- - - -
```

Selbst die hier angezeigten Zahlen der * oder b bestimmen schon etwas näher die Tonabarten ohne mühesame Rücksicht auf die Lage.

e dur und cis moll haben 4 *.
im fis, gis, cis, dis.

```
                                                      - - - -

                                    - - - *    - - - *
                                       *          *
                                    - - - -    - - - -

                         - * - -    - * - -    g * - -
                             *          *          *
               - - - -   - - - -    - - - e    - - - e
                   *         *
               c * - -   c * - csm  c - - -

- - - -        - - - -   - - - -
 *              *
f * - -        - * - -   - - - -
                       e
- * - -        - - - -
*       csm
- - - -
- - - -
```

Die Auszeichnung soll, wo möglich, in der Durart Grundtone, oder doch in der Mollart Grundtone anfangen.

Musikalische Farben-Ordnung.

Nach Neutons Lehre, nach dessen Optick 2c. und Wirkung des gläsernen Dreyecksäulchens 2c.

			Colores Prismatici.		Saiten Länge.	Differ. & Amp. Color. Spect. Prif.	Chord. Rati. ad Basin.
8 Oktav.	e	re			360.		$\frac{1}{2}$
			1 *Ruber.*	Roth.		45	
7 Sept. mi.	d	ut	2 *Aurantius.*	Orange.	405	- -	$\frac{9}{16}$
						27	
6 Sechst. ma.	c*	Si			432	- -	$\frac{3}{5}$
			3 *Flavus.*	Gelb.		48	
5 Quint.	H	La			480	- -	$\frac{2}{3}$
			4 *Viridis.*	Grün.		60	
4 Quart.	A	Sol			540	- -	$\frac{3}{4}$
			5 *Caeruleus.*	Himmel-blau.		60	
3 Terz. mi.	G	Fa	6 *Indicus.*	Endig.	600	- -	$\frac{5}{6}$
						40	
2 Sekund. major.	F*	Mi			640	- -	$\frac{8}{9}$
			7 *Violaceus.*	Veilchen-blau.		80	
1 Prim oder Basis.	E	Re Moll. proxime.			720	- -	1
						Intervalla.	

Musikalische Farben-Ordnung.

Nach des P. Plancks Lehre, und Gebrauche der Maler.

10.	Tutti. F.F.				Glanz.
9.				1 Weiß.	
	Oktav.	a	la		
8.					Liechtfarb.
	Sept.	g	sol		
7.				2 Gelb.	
	Sechst.	f	fa		
6.					Feuerfarb. Aurant.
	Quint.	e	mi		
5.				3 Roth.	
	Quart.	d	re		
4.					Purpurfarb.
	Terz.	c	ut		
3.				4 Blau.	
	Sekund.	H	Si		
2.					Endigfarb. Indigo. Indic. Furv.
	Prim oder Basis.	A	La		
1.				5 Schwarz.	
0.	Tace.				Finsterniß.

Fleischfarb. (Weiß bis Roth)
Cametroth. Fulv. holos. (Roth bis Schwarz)
Grün. (Gelb bis Blau)
Himelblau. (Weiß bis Blau)
Kästenbraun. (Aurant bis Schwarz)
Aschenfarb. (Weiß bis Schwarz)

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Reichenberger, Johann Nepomuk, 1737-1805

Die ganze Musikkunst, so, wie sie die Weltweisheit und die Mathematik leichtlich jeden lehrt, der auch zur Musik am mindesten tauglich zu seyn scheinen därfte
Bd.: 3

[Regensburg] 1780

Mus.th. 2750-1/3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599287-0
VD18 80106757-001